



وزارة الثقافة
المركز القومي للسينما

١٣

ماضيات السينما

الكوميديا والغناء في الفيلمة المصرية

الجزء الثاني

نجوم الممشى الغنائى

في تاريخ السينما المصرية



تأليف: محمود قاسم
تقديم: د. ملكور ثابت



وزارة الثقافة
المركز القومي للسينما

١٣

ملفات السينما

الكوميديا والغناء في الفيلم المصري

الجزء الثاني

نجوم الممشى الغنائي

في تاريخ السينما المصرية

تأليف: محمود قاسم
تقديم: أ.د. مذكور ثابت



المركز القومي للسينما

رئيس المركز

والمؤسس المشرف على ملفات السينما

أ.د. مذكور ثابت

الإخراج الفني وتصميم الغلاف:

فاروق إبراهيم

سكرتارية تنفيذية:

مصطفى المشد

محمد السيد

يوسف حسن

الخط العربي:

عبد الرحيم شحاتة

ترجمة لغة إنجليزية:

عبلة سالم

شهيرة خليل

إشراف مالي وإداري:

عبد المعبود النضلي

تنويه وامتنان

**أصدر المركز القومي للسينما هذا الكتاب بتدعيم
مالى كامل من قطاع شئون الإنتاج الثقافى**

برئاسة أ. عاطف منصف



رقم الايداع

٩٩/١٠١٥٩

شركة مطابع لوتس بالقجالة

تليفون/ فاكس : ٥٩٠٩٣٦٣

﴿ فهرس ﴾

	سينما الفوفيل فى رابع الفرضيات
٣٣ ص	بقلم : أ. د. مذكور ثابت
٢ ص	مقدمة المؤلف
١	الفصل الأول : سمات الفيلم الغنائى
١٥	الفصل الثانى : محمد عبد الوهاب
٣١	الفصل الثالث : أم كلثوم
٤٥	الفصل الرابع : ليلى مراد
٥٩	الفصل الخامس : فريد الأطرش
٧٣	الفصل السادس : حسين فوزى
٨٧	الفصل السابع : القامون من لبنان : نور الهدى - نجاح سلام
١٠١	الفصل الثامن : إسماعيل يس
١١٣	الفصل التاسع : صباح
١٢٧	الفصل العاشر : محمد الكحلوى
١٤١	الفصل الحادى عشر : السينما الغنائية فى الأربعينيات
١٥٥	الفصل الثانى عشر : أغاتى للملوك والرؤساء فى السينما
١٦٧	الفصل الثالث عشر : محمود شكوكو وثريا حلمى
١٨١	الفصل الرابع عشر : الغناء السينمائى مرة واحدة فقط
١٩٥	الفصل الخامس عشر : حلمى رفلة
٢٠٧	الفصل السادس عشر : محمد فوزى
٢٢١	الفصل السابع عشر : شادية
٢٣٥	الفصل الثامن عشر : عبد العزيز محمود
٢٤٩	الفصل التاسع عشر : كارم محمود
٢٦١	الفصل العشرون : هدى سلطان

٢٧٥ الفصل الواحد والعشرون : عبد الحليم حافظ
٢٨٩ الفصل الثانى والعشرون : نجاة الصغيرة
٣٠٣ الفصل الثالث والعشرون : الجيل العربى فايزة أحمد وردة الجزائرية
٣١٧ الفصل الرابع والعشرون : عائلات غنائية
٣٣١ الفصل الخامس والعشرون : الأغنية الدينية
٣٤٥ الفصل السادس والعشرون : سعاد حسنى
 الفصل السابع والعشرون : الغناء السينمائى فى الستينيات
٣٥٩ محرم فؤاد ، ماهر العطار
 الفصل الثامن والعشرون : منتصف الستينيات
٣٧٣ شريفة فاضل ، محمد رشدى
 الفصل التاسع والعشرون : الغناء السينمائى فى السبعينيات
٣٨٧ هانى شاكر ، عماد عبد الحليم
٤٠١ الفصل الثلاثون : السينما الغنائية فى الثمانينيات
٤١٥ الفصل الواحد والثلاثون : جيل التسعينيات فى السينما الغنائية
٤٣١ الفصل الثانى والثلاثون : العابرون فى السينما الغنائية

سينما الفودفيل

فى رابع الفرضيات

بقلم : أ. د. مذكور ثابت

يدور موضوع ورقتنا هذه المرة حول إضافة لفرضية بحثية جديدة فيما يتعلق باستكشاف الفيلم المصرى ورصد سماته ، حتى تصل السطور قبل نهايتها إلى إعادة التأكيد على دعواتنا الأربع ، التى هى الأهم فى مواصلة تحقيق مشروعنا الطموح : "ملفات السينما" منذ بدأناه استهدافا لتعويض النقص الحاد فى الدراسات والمواد اللازمة للتأريخ للسينما المصرية .

وضمن التأكيد على هذه الدعوات ومواصلة تحقيقها ، نتوجه الآن إلى أولها التى تدعو إلى طرح فرضيات البحث فى الفيلم المصرى .. وهى ملفات السينما تدخل إلى زاوية الفرضية الرابعة (بترتيب ما توفر إصداره حتى الآن ، وليس ترتيبا لأسبقية بين هذه الفرضيات) وذلك فيما نطرحه من فرضيات الزوايا التى تعتبر كل منها مدخلا إلى كل شرائح السينما المصرية ، وفرضيتنا فى هذه المرة (الرابعة) تتعلق بكل من الكوميديا والغناء ، بينما كانت الأولى متعلقة بأفلام الحركة ، والثانية متعلقة بالمعالجة الدينية ، أما الثالثة فكانت حول ما أسميته محور هيكل / كريم المتمثل فى تيار فيلم زينب .

وهكذا نقدم الآن هذين المجلدين الجزأين المكونين لملف واحد اضطلع بتأليفه وإعداده الأستاذ محمود قاسم ، لنورد بإصداره وطباعته فرضيتنا الجديدة باعتبارها واحدة من مجموعة تلك الفرضيات التى تعودت - شخصيا - طرح مقولاتها لتكون متاحة على مائدة البحث فى اتجاه إثباتها أو رفضها فيما يتعلق باتجاهات وأنواع وشرائح الفيلم المصرى خلال تاريخ إبداعه وصناعته ، كما سوف تستمر دعوتنا لطرح العديد من الفرضيات الأخرى عن السينما المصرية على أنها تنصب كل منها كالعادة على زاوية مختلفة رغم استهداف منطوقها لصفة شمولية فى هذه السينما ، لكن وبينما تنصب كل منها على زاوية جديدة لابد وأن تتكامل مع الأخريات، حيث تمثل الواحدة منها مدخلا خاصا بها للنظر منه ، وبحيث لا تلغى الزوايا والمداخل الأخرى وإنما تعتمد عليها بالتكامل معها ، وفيما يلى نعرض لتذكرة موجزة عما طرحناه وحول كيفية تكاملها :

الفرضية الأولى (حول أفلام الحركة) :

جاءت فرضيتنا الأولى فى مقدمتنا لملف "أفلام الحركة فى السينما المصرية" (الملف رقم ٤ - تأليف سمير سيف) وفيها ما ذهبنا إلى أنها الشريحة المدخل إلى دراسة بقية شرائح السينما المصرية ، ليس فقط بسبب غلبتها فى أحيان كثيرة من حقبة الإنتاج السينمائى المصرى ، أو بسبب اتسامها دائما بالنجاح الجماهيرى ، وإنما لسبب أكثر شمولية ، إذ أنها فيما أرى شخصيا تعتبر النموذج الأكثر تركيزاً لنوع إطار المعالجة الدرامية الذى تتحرك داخله معظم شرائح الفيلم المصرى الكلاسيكية الأخرى، فهو الإطار المبنى على التلاعب الإبداعى بوسائل التأثير الدرامى التى تشمل التشويق المشاركة والمقاجاة .

الفرضية الثانية (منوال المعالجة الدينية) :

وجاءت فرضيتنا الثانية فى مقدمتنا لملف "صورة الأديان فى السينما المصرية" (الملف رقم ٧ - تأليف محمود قاسم) والتى تربط بين أسباب نجاح منهجية السينما المصرية فى تعاملها المباشر مع "الموضوع الدينى" وبين استخدامها لذات المنهجية -سعيًا لنجاحها أيضًا- عند تعاملها مع "الموضوعات غير الدينية" بما أصبح يجسد الخبرة الرئيسية فى تاريخ السينما المصرية ، حيث انعكس على "تتميط" العديد من ظواهرها ، من قبيل تلك التنويعات النمطية على الدور الذى يلعبه "القدر" فى المنحى "الميلودرامى" الجياش الذى طبع اتجاهها بأكمله على وجه السينما المصرية عبر كل تاريخها .

الفرضية الثالثة : (محور هيك/كريم وتيار فيلم زينب) :

وكانت فرضيتنا الثالثة أيضًا فى ذات المقدمة السابقة وهى عن الريادة والسيادة الكبرى لتيار ما أسميته "زينب" (الفيلم) والذى عنيت به "محور هيك / كريم ، ومحلاها عيشة الفلاح على الشاشة المصرية" من حيث ريادته التأثيرية على ما اتسم به التيار الأساسى للسينما المصرية منذ نشأتها ، وهو تيار يبدأ أصلاً من الأديب محمد حسين هيك ، مثلما يبدأ تجسيده السينمائى عبر صنوه محمد كريم ، فمنذ ظهرت زينب هيك صامته على شاشة محمد كريم ، مر أكثر من عقدين من الزمن على نوع السينما المصرية التى تشربت بروحها التى يمكن أن توجزها باللحن والكلمات أغنية عبد الوهاب "محلاها عيشة الفلاح" والتى تعادل كل أغانى واستعراضات السينما المصرية حتى لحظة ظهور "العزيمة" الذى يرسم مجرد بادرة لصورة سينمائية مصنوعة وفقاً لتفاصيل الواقع ، دون أن تنفى

تواصل تيار هيكل / كريم ، حتى عبر كمال سليم نفسه ورغم وجود ربع قرن يفصل بين إنجاز كريم لزينب الصامت وبين إخراج له ناطقاً ، إلا أن نظرته فى الصامت إلى الحياة عامة وإلى صورة الفلاح والريف خاصة لن تفترق فى الجوهر عنها فى الناطق ، إلى درجة أننا نذهب فى فرضيتنا إلى تطابقهما فى "الغنائية !! " رغم صمت الأول ، ولا عجب فى مثل هذا التوصيف ، لأن الغنائية كانت متحققة هناك عبر غنائية النظرة إلى الحياة ، وبما لا يختلف عن غنائية النظرة / الناطقة فى زينب الثانى ... بل وفيما بعد ذلك سنجد أن كل ما يبدو أنه مغاير لتيار هيكل وكريم ، إنما لا يعدو كونه مجرد تنويعات فى داخل نفس الإطار ، وعندما يحدث ما يبدو أنه التطور ، من قبيل ما تظهر عليه سينما عز الدين نوالفقار ، إنما لا تخرج فى حقيقتها عن ذات الترددات .

عندما نطرح هذه الفرضيات عن السينما المصرية خلال مختلف زواياها ، ستأكد لنا أهميتها فى اجتماعها معاً حول خط الدائرة التى نقطة ارتكازها الفيلم المصرى ، فمثلاً ستأكد لنا فرضية تيار هيكل وكريم لدى تكاملها مع زوايا الفرضيات الأخرى لأننا سنجد محور هيكل / كريم مستقطباً - مع بقائه محوراً - ملامحاً ومداخلأ أخرى للمعالجة الفنية التى باتت تتقلب بها غالبية الأفلام ، إذ نجد مثلاً الاستقطاب للمدخل الذى طرحنا فرضيته عبر شريحة أفلام الحركة ، كما سيبرز كذلك الاستقطاب للمدخل الذى طرحنا فرضيته حول التصور الفيلمى النابع من تعاليم العقيدة الدينية فى المعالجات الدرامية ، حيث لم يعد ثمة انفصلاً فيما تطرحه مختلف هذه الفرضيات ، وحيث يمكن أن تتأكد لنا أهمية الفرضية التى نطرحها فى تقديمنا الآن لهذين المجلدين الجزأين فى ملف واحد ، أى بشقيه " الكوميديا " و " الغناء " .

وعلى سبيل التوضيح الذى سيقودنا إلى فرضيتنا الجديدة هذه (أى الرابعة) حول كل من الكوميديا والغناء ، يمكننا التنويه إلى ما عنيناه فى تيار هيكل / كريم من حيث مفهوم "الغنائية" الذى نشير به إلى أحد معنيين :

- إما غنائية النظرة الفنية إلى الحياة حتى لو لم يتضمن العمل الفنى غناءً ملحوناً، وهو ما أشرنا إليه فى فرضية التيار المسمى محور هيكل / كريم .

- وإما غنائية الأداء الملحن والذى يتضمن الأغنى المصحوبة بالموسيقى وهو ما تشير إليه فرضيتنا الرابعة هنا حول قيام السينما المصرية على أكتاف مسرح الفودفيل وتتويعته التى نجد شروحها لدى مؤرخى ونقاد المسرح المصرى .

وهذه الغنائية المباشرة هى ما تعودت شريحتها فى السينما المصرية أن تخرج إلينا كذلك بغنائية النظرة إلى الحياة ، أى بما لا يجعلها بعيدة عما طرحناه من فرضية سابقة ، بل وليست ببعيدة - وإنما متكاملة - مع غيرها من الفرضيات التى كما ذكرنا تشكل مداخلًا وزوايا على خط دائرة مستديرة تنظر كل منها إلى نقطة واحدة فى مركز الدائرة هى الفيلم المصرى .

وبحديثنا عن هذه الغنائية ننقل وقد وجدنا أنفسنا الآن أمام فرضية جديدة نضيفها للبحث فى الفيلم المصرى ، والتى نورد هنا صياغتها قياساً على سابقتها الثلاث ، فنذكر نص ما نتصورها به فيما يلى :

"إن الفودفيل بعناصره هو الذى يشكل "عالم العمل الفنى" وفقاً

للعقد العرفى السائد بين السينما المصرية وجماهيرها العربية .."

ومن الطبيعى أن نفهم المقصود " بعالم العمل الفنى " باعتباره " العالم المصنوع " بالأداة السينمائية داخل الصورة وأصواتها ، وهو ما يدخل فى إطار " اللعبة " المتفق سلفاً على لعبها مع الجمهور ، خلال ما أسميته فى أبحاثى "الاقتراض الفنى" الذى يتحقق بما نعتبره "العقد العرفى المسبق" بين

هذا الجمهور والشاشة ، ولكى تتضح فرضيتنا الجديدة ، يجب أن نتعرف الآن على هذه المصطلحات الثلاثة التى تكون صياغة مفهومها :

١- الفودفيل Vaudeville :

وتبدأ لدينا أول وأهم مفردات هذه الفرضية متمثلة فى مسرح "الفودفيل" الوارد هنا لتوصيف الشريحة الأوسع فى حقبة كبيرة من تاريخ الفيلم المصرى ، حيث يلزم التعرف على هذا المصطلح .

وأول ما يقابلنا من تعريفات مباشرة للفودفيل هو ذلك الذى يورده كل من أحمد كامل مرسى والدكتور مجدى وهبة فى "معجم الفن السينمائى" وقد كتبنا الترجمة للفودفيل باعتبارها اثنتين :

١- ملهاة الخلط الهازلة .

٢- المسلاة المرحة .

فإذا ما تجاوزنا الترجمة اللفظية وما قد تثيره من التباس أو غموض، ثم انتقلنا إلى التعريف ذاته سنقابل بتعريفين أيضا ، دون أن ندرى الحكمة فى ذلك ، ولكنهما سوف يقرباننا من المعنى على كل حال ، بل ويقدمان لنا الكثير من الوضوح خلال نص التعريفين للفودفيل :

١- تعبير يطلق على ملهاة الترفيه والتسلية ، وهى مزيج من الرقص والغناء والحوار الفكاهى والحركات المضحكة تافهة الموضوع ، محكمة التعقيد ، هزلية الأسلوب ، لا تتخرج من إرسال النكتة المقذعة ، نشأت فى أواخر القرن الثامن عشر ، فى السنين التالية للثورة الفرنسية مباشرة ، ثم انتشرت فى المسارح فى بداية هذا القرن ، وهى أشبه ما تكون للمنوعات الراقصة والغنائية ، التى تظهر عادة بين الصخب والتهريج فى الملهى الليلية. كما ظهرت فى السينما الناطقة ، فى مرحلة الثلاثينات ، كما هى الحال فى معظم الأفلام الاستعراضية الراقصة .

٢- تعبير يطلق على أية مسلاة ضاحكة غير جادة ، وهى تجمع بين الحوار اللبق ، والدعابة المرحية ، والمواقف المهرجة ، مع الموسيقى والغناء أحيانا ، فى جو فياض بالعاطفة وسوء التفاهم والمفاجآت ، كما هو الحال فى معظم الأفلام الموسيقية والغنائية ، وقد يغلب فيها نوع من النقد الهازل والهجو السافر فى عرض مواقف الخيانة الزوجية أو الحب غير الشرعى .

من ناحية أخرى ، وفى سبيل المزيد من التعرف على الذى نتقصاه إلى الجذور المسرحية للمصطلح ، ستشير لنا أحدث طبعات لاروس أن "فودفيل" تعبير كان يطلق على مسرحيات قصيرة عبارة عن ملهاة للترفيه والتسلية بها مقاطع غنائية ، ويرجع تاريخها إلى القرن الخامس عشر عندما كتب أوليفييه باسلان العامل فى مدينة فير vire أغانى تحتوى على عبارات النقد اللاذع والهازل التى كانت سائدة فى اللهجة الشعبية المنتشرة فى وادى فير Vallon de Vire (نسبة إلى نهر فير) ، وبابتعادها عن مدينة نشأتها هذه تحولت الكلمة " فودفيل " خاصة بعد أن كانت المقطوعات الأولى المتمثلة فى أغنيات لإله النبيذ Bachiques (باشيك) تسمى فودى فير .Vaue de Vire

وعليه فإننا بالرجوع إلى دوائر المعارف العالمية المتخصصة فى المسرح مباشرة مثل موسوعة أكسفورد المسرحية ، أو قاموس بنجوين للمسرح من إعداد جون راسل تيلور ، سنجد أن "فودفيل" هى كلمة فرنسية تشكلت كتحويل لكلمة فو vau أو فال val أى فال دى فير Val de Vire ومعناها " أغانى من وادى فير " فى مقاطعة نورماندى ، أو أنها " أصوات المدن " بما يعنى كذلك أغانى من شوارع المدينة. وكان هذا موجود فى صورته اللاحقة منذ عام ١٦٧٤ عندما كان يقدم فى شكل أغنية شعبية أو

مونولوج شعبى ينقد ويناقش السياسة . ولقد استمر هذا النوع من العروض حتى نهاية القرن الثامن عشر ، حيث كانت مثل هذه الأغاني قد بدأت تصحب العروض المسرحية فى الأسواق ، وأطلق عليها " كوميديات الفودفيل " " Comedies avec Voudeville " .

ويعنى ذلك أن الفودفيل قد اكتسب صورته الثانية فى معارض وأسواق باريس وظهر فى شكل عروض مسرحية موسيقية تقدم نقداً لاذعاً على مسارح غير مرخصة فى المدن أو فى شكل مسرحيات صامتة مصحوبة بكورس يقدم ترجمة باللهجات الشعبية وتناقش عروض الكوميدي فرانسيز .. أصبحت هذه العروض هى المادة الرئيسية للأوبرا الكوميديّة وهى تتطابق مع الأوبرا الغنائية الإنجليزية وأوبرا الألمانى سيرجيل .. قام بتأليف هذه المسرحيات عدد كبير من الكتاب المشهورين بما فيهم لوساج Le sage و فافار Favart ، وكانت بانتشارها وررواجها السبب الأساسى فى تمهيد الطريق فى القرن التاسع عشر ، مثل أوبرا ليبرتى التى كتبها عدد من المؤلفين مثل سكريب ومعاونيه .

وهكذا اكتفوا فيما بعد باسم فودفيل فقط بل وبعد أن اختفت الكوميديا المصحوبة بمقاطع غنائية التى قدمها ديسوجيه Desaugiers و سكريب Scribe و لابيخ Labiche . ظلت كلمة فودفيل تطلق على كل كوميديا خفيفة .

ورغم أن مسمى Variety أو منوعات كان الاسم الذى أطلق على الاستعراضات التى كانت تقدم فى إنجلترا على مسارح المنوعات التى أقيمت مكان قاعات الموسيقى الملحقة بالأمكن العامة ، ورغم إلغاء المقطوعات الغنائية المنفصلة والوصلات الغنائية الطويلة ليحل محلها عروض ثنائية مسائية كان أول من قدمها موريس دى فريس على مسرح

الهامبرا فى ليفر بول ، ورغم ما كان يصحب العرض من رقص باليه و استكتشات تمثيلية قصيرة ، إلا أنه حتى عندما اختفى الجو الصاخب الذى كان منتشراً فى قاعات الموسيقى فقد ظل الاسم القديم لصيقاً بها ، حيث أصبحت كلمة "منوعات Variety" تطلق فى إنجلترا على قاعات الموسيقى، أما "فودفيل Vaudeville" فهى الكلمة الشائعة فى الولايات المتحدة .

وهكذا يقابلنا اسم " الفودفيل " فى زماننا باعتباره الاسم الأمريكى الذى يعادل قاعة الموسيقى البريطانية ويشير إلى تضمنه سلسلة من الألعاب ، الكوميديا ، الموسيقى ، الاستعراضات ، الأكروبات .. الخ .. والتي جاء أصلها من تلك العروض الخشنة والفضة rough and vulgar والتي كانت مألوفة فيما يسمى " قاعة البيرة " ذات الاستعراضات الترفهية، والتي انتشرت فى منتصف القرن التاسع عشر وسادت المسارح كوسيلة للترفيه منذ عام ١٨٧٠ .

وهكذا ظلت كلمة فودفيل مستخدمة فى اللغة الإنجليزية منذ القرن التاسع عشر لتعنى المسرحيات الخفيفة جداً ذات الوصلات الموسيقية التى تتخلل أجزاءها with music interludes ، ومن ثم ظل نشاط الفودفيل معاصراً لقاعات الموسيقى منذ بداية عام ١٨٩٠ حتى منتصف عام ١٩٢٠ .

أما فى أمريكا فقد بدأ استخدام كلمة الفودفيل عندما أطلقت على بعض العروض الاستعراضية للعائلات منذ عام ١٨٨٠ ، وتذكر الموسوعات من أسماء روادها : تونى باستور ، إدوارد ألبى ، بانجمان فرانكلين كيث (١٨٤٦-١٩١٤) و فردريك فرانسيس بروكتور (١٨٥١-١٩٢٩) الذين استخدموا عروض المنوعات القديمة التى كانت تعرض فى قاعات البيرة وقاعات الموسيقى الإنجليزية ، وهى منوعات فضة رديئة المستوى ولا تناسب إلا أنواق العامة والسكرارى ، ولكن تم تغييرها وتحسين

ألفاظها فكان لها صدى جيد لدى الجمهور الذى شجعها وتلقاها باستحسان، ومع هذا التقدم تم استخدام أسلوب فنى جديد فى الاسكتشات القصيرة الكوميديّة أو الدرامية . أدى ذلك أيضا إلى تطور أسلوب التمثيل الذى يطلق عليه Billing وقد ظهر مع ممثلات مثل "ليلي لانجترى أو مسز باتريك كامبل" فى برامج الفودفيل ، وهو أسلوب دفع فناني الفودفيل إلى خلق أسلوب تمثيل جديد ووسائل مسرحية جديدة .

ورغم وجود عدد كبير من الفرق المتميزة ، مثل ويبر وفيكلز Weber and Fickls إلا أن ظاهرة الممثل الوحيد سادت وسيطرت على الفترة حتى عام ١٩٢٥ ، إلى أن انتشرت الأفلام السينمائية وأدت إلى هبوط نجم الفودفيل . وجاءت نهايته مع أواخر عام ١٩٣٢ على مسرح قصر البرودواي ، ولكن يبقى لنا التداول اللفظي الأمريكى الشائع لكلمة فودفيل فيما يتعلق بالسينما ، سواء خلال الأحاديث الشفهية أو عبر الكتابات النقدية للأفلام .

ولعل هذا هو ما شجعنا على اللجوء لذات كلمة "فودفيل" عند تعرضنا للشريحة الغالبة على الفيلم المصرى فى حقبة كبيرة من تاريخه ، وهى الشريحة التى تنطبق عليها مكونات هذا الفودفيل من كوميديا ورقص وغناء وموسيقى واستعراضات ومونولوجات وأكروبات .. الخ ، فالحقيقة أن السينما المصرية قد ظلت منذ نشأتها تطبق أنماط النجاح المضمون والمجرب فى المسرح المصرى السائد من قبلها ، فاستلهمت منه عناصر هذا " الفودفيل " الذى سهل بدوره الطريق لمبدعى الأفلام فى اتجاه التمصير والتعريب لنفس المقابل فى هذا النوع من الأفلام الأجنبية عامة والأمريكية خاصة ، بل وعبر جميع العناصر ، سواء كانت فى الغناء أو الرقص أو الكوميديا أو الموسيقى .

ولم يكن ذلك بالأمر الغريب ، إذ من المعروف أن السينما عندما تنشأ في بلد ما ، إنما تنشأ على أكتاف السائد من فنون مرحلة هذه النشأة وعلى رأسها المسرح باعتباره أقرب فنون العرض والفرجة إلى حالة العرض والتلقى السينمائي ، وهو ما يفسر لنا اتساع تلك الشريحة الكوميدية والغنائية في إنتاج السينما المصرية منذ ترعرع حالتها التجارية ومواصلة انتعاشها الجماهيري ، حيث كانت الكوميديا والغناء والرقص تلعب الدور الكبير في ساحة المسرح المصري ، وبذلك أن هذه السينما وصناعتها الناشئة قد اعتمدت منذ بدايتها اعتماداً كاملاً على النجوم الذين ارتبطت أسماؤهم بالمسرح أصلاً ، إضافة إلى أنه ذات التيار المؤثر من حيث نوع السينما الأجنبية التي كانت تعرض في مصر والتي أصبحت هدفاً لما يعتبر تعريباً وتمصيراً .

٢- الافتراض الفني - و - عالم الفن عالم افتراضي :

عندما تقودنا صياغة الفرضية الرابعة عن الفيلم المصري إلى جزئية في صياغتها تشير إلى ما يسمى " عالم العمل الفني " باعتباره المتشكل في حالتنا هذه - أي حالة الفيلم المصري - عن طريق ما تعرفنا عليه باسم " الفودفيل " فإننا يجب أن نتعرف أولاً على كل من المفهوم والمصطلح اللذين تحددنا في بحث سابق لي حول العمل الفني السينمائي عامة ، دون أن يكون المقصود به تخصيصاً لفيلم مصري أو أجنبي ، بل هو العمل الفني أساساً على إطلاقه ، حيث نقف عند حقيقة هامة مؤداها أن " العالم الافتراضي " هو عالم العمل الفني في مقابل " عالم الواقع " أي بما يميزه عنه تمييزاً كاملاً ، وبما يعبر عن استحالة أن يكون عالم العمل الفني واقعياً أو معاشاً ، إلا في حدود كونه "صورة مفترضة" للواقع المادي المعاش ، ومن ثم فهو " عالم افتراضي " لا يمكن البحث فيه عن "واقعية" ما مهما بلغت النوايا والقصدات إلى ذلك ، حيث لا تعدو كونها فرضاً قسرياً .

وبهذا فالافتراض الفنى هو منطق خاص بعلاقة " دال " فنى بـ " المدلول " الواقعى ، أى أن ما هو " واقع " فعلاً فى عالم الجمهور إنما هو غير موجود فى العملية الفنية إلا على مستوى " الإشارة إليه " وألا " واقعى " فى العملية الفنية برمتها إلا " ممارسة " التواصل (بالفرجة أو الاستماع أو المشاهدة أو المشاركة الحسية .. الخ) بين هذا الجمهور وعالم "الإشارات الفنية" المعروضة عليه خلال " اللحظة الفنية " (ضمن زمن العرض) وليس بزمن الواقع المعاش خارج هذا العرض . ومن هذا المنظور يمكن فهم العمل الفنى كذلك فى ضوء مفهوم " الانعكاس " للواقع ، باعتباره هكذا بالضرورة ، ولكن أيضاً باعتباره قابلاً للتوظيف من حيث كونه متضح لنا خارج كونه واقعاً مادياً وحياتياً معاشاً بالفعل .

لذلك كان من أول المصطلحات التى لجأت إلى صياغتها تعبيراً عن المفهوم المنطلق لذلك هو " الافتراض الفنى " و "العالم الافتراضى" ، حيث يشير الأول إلى نوع المنطق الذى يتعامل به المتفرج مع عالم العمل الفنى ، الذى هو عالم افتراضى لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون واقعاً مهما تم تصويره أو تجسيده ونسجه باعتباره واقعياً .

ولعل تلك الحقيقة هى ما يفسر لنا منطق التقبل الجماهيرى لكل ما لا يمكن أن يجرى فى الواقع ، ومع ذلك يكون له منطق خاص والمقبول فى "عالم الفودفيل" حيث ينطلق العاشق فجأة بغنى معبراً لحبيبته عن حبه وسط الحداثق ، أو حتى فى زحام الحارة التى قد يتحول أهلها إلى كورس فى تلك الأغنية ، ولا مانع من انطلاق الراقصة وأمامها الراقصون من الأزقة والحوارى الأخرى .. الخ ما لا يقبله منطق الواقع ، ولكنه منطق " الافتراض الفنى " الذى يعنى عالماً خاصاً هو "عالم العمل الفنى" الذى هو فى حالتنا "عالم العمل السينمائى - المصرى" أى ذلك الذى تتكبد عليه دراساتنا ، فتطرح الفرضية مكونات "الفودفيل" سمة سائدة لتشكيل العالم الفنى لهذا الفيلم ..

وقد يبدو ذلك تبريراً منا لنوع السينما التي يسودها هذا الاتجاه أو أشباهه من المعالجات الفنية ، ولكن ما يجب التأكيد عليه أن المقصود هو إيضاح حقيقة نراها -من وجهة نظرنا- متعلقة بطبيعة الفن عامة ، وهي التي تسمح بأى منطق للتلاعب الإبداعي خلالها ، أياً كان مستوى أو منحنى هذا الإبداع وقيمته ، بل ومن أبرز الأمثلة على أن ما قصدناه لا يأتى دفاعاً عما اتسم به الفيلم المصرى القديم من مناحى سائدة بمثل هذا "الفودفيل" ، تلك المواقف المعروفة والمعلنة من فى قضايا التجديد السينمائى وقضايا السينما التجريبية ، حتى أن الناقد السينمائى أسامة القفاش فى دراسته الكبيرة المعنونة "إعادة اكتشاف فيلم مصرى مختلف: صورة مذكور ثابت" (مجلة ألف ١٩٩٥) يتوقف إزاء ما يعتبره موقف هذا الفيلم من ذلك النوع من التراث السينمائى المصرى إذ يذكر مثلاً :

" إن القهر الذى يعانيه رشاد أفندى على يد السلطة / "الدولة والزوجة" يقوم بإخراجه على الخادمة شلبية . أما المعادل الرمزى لهذا فهو قهر المدينة للريف ، ونوعية القهر الذى يقدر رشاد على ممارسته هو الاغتصاب الجنسى . وهنا يقوم مذكور ثابت باستخدام مفردات سينمائية تقليدية : فوران اللبن والضحكات الجنسية ليعطى على المستوى السياقى معنى الجنس والاغتصاب . ولكنه على المستوى التصورى يحيلنا إلى مفردات سينمائية قديمة مثل: فوران القهوة وتغير لون الورد وانفتاح زجاج النافذة ، ويهزأ بها ويضحك منها . إن الضحكات الجنسية هنا تسخر من هذا التراث البالى ومن القيمة التى يمثلها "شرف البنت زى عود الكبريت" ويسخر منها بالصورة ، فالطربوش الذى يوضع على البوتاجاز يحترق ، بينما يعادل الطربوش عند المتفرج زمناً قديماً " إحدى الدالات المرئية لعصر مضى " ، واحتراقه يعنى احتراق هذا الزمن ، وبوضعه فى نفس

الكادر مع اللبن الذى يفور نحصل على المعادلة البصرية / المعنوية
Visual semantic التالية :

الطربوش / الزمن البالى = اللبن / مفردات السينما القديمة

والمعنى اللازم denotation هنا احتراق الزمن القديم وذهابه يعادل
تخلصنا من مفردات السينما القديمة ومن إسارها ولكن المعنى المصاحب
Connotation يعادل الزمن البالى وتخلصنا منه بالقيم والعادات والثقافة
وفى النهاية بالطبقة الاجتماعية التى تنتمى لهذا الزمن وتحمل هذه القيم ،
وكان المقصود ليس التخلص فقط من آثار هذه السينما ولكن التخلص من
هذه القيم ومن الطبقة والمجتمع اللذين يفرضانها ، أى التخلص من سلعية
الشر ومن معادلة الشر فى الجنس إلى آخر القائمة".

بل ولا يفتأ أسامة القفاش يؤكد دوماً على ذلك خلال استرسال مقاله
إذ يقول فى جزء لاحق :

"ويعود مذكور ثابت ثانية لاستخدام مفردات السينما القديمة من خلال
استخدامه ديكور الحانة ، والأغنية التى تذاع من مذياع قديم ، وميزانسين
يوسف على البار. وكل هذه المفردات تعيد للأذهان المواقف المشابهة التى
تكررت ألوف المرات حين يفقد المحب حبيبته فى السينما المصرية.
وبالتالى فهى إعادة لموقف السخرية السابق تفصيله فى المشهد الملحمى
الأول ، وأيضاً تأكيد على خطورة هذه السينما القديمة بكل مفرداتها ،
وإمكانية تسليها لاحتواء الجديد ، وهى إلحاح على دراسة القديم واستيعابه
لتجاوزه من خلال نظرية هادية وأيديولوجية ثورية ."

ثم يأتى أسامة القفاش إلى إجمال ما نرى فيه حسماً عندما يقول فى
نهايات دراسته :

"فيلم مذكور ثابت إدانة لسينما السبعينات بأكملها باستثناء أفلام يوسف شاهين ، وفيلم "السقامات" لصلاح أبو سيف ، فلا يمكن - و مذكور ثابت يسخر المرة تلو المرة من السينما القديمة - أن يعود ليكون أحد أساطينها ، وبالتالي يأتي فيلمه الكوميدي " الولد الغبي " (١٩٧٥) سقطة مباشرة تحسب عليه ، ولكنها سقطة تتسق مع الواقع المحيط في السبعينات."

والجدير بالذكر هنا أنني أنا الذى دأبت بنفسى على ذكر أن هذا الفيلم (أى الولد الغبي) كان درساً قاسياً لى فى التنازلات الفنية ، وبالمناسبة فإنه فيلم تنطبق عليه بعض أوصاف الفودفيل ، ولا يفسر تقبله ونجاحه الجماهيرى إلا حقيقة أن عالم العمل الفنى عالم افتراضى .

٣- اتفاق العقد العرفى المسبق:

ورغم الاتضاح النسبى حتى الآن لما عنيناه فى فرضيتنا من "أن الفودفيل بعناصره هو الذى يشكل (عالم العمل الفنى) " إلا أن استكمال الصياغة باعتبار أن ذلك "وفقاً للعقد العرفى السائد بين السينما المصرية وجماهيرها العربية" إنما يستلزم ضرورة التوضيح لأهمية ما تؤكد عليه هذه المقولة التكميلية التى تقوم أصلاً على حقيقة عامة فى الفن .

ويمكن لنا أن نبدأ فهم تلك الحقيقة ، إذا ما تذكرنا أنه مثلما يكون حال الحياة صراع ، فإن الصراع موجود كذلك فى الفن ، ولكنه مجسد عبر إيهامية العرض . بحيث يعيشه الجمهور كطرف من أطراف النسق سواء بالمشاركة أو بالتمثل ، أو حتى بالمعايشة الذهنية كما فى الحالة البريختية .. وهو ذات الصراع الموجود فى نسق اللعب ، وإن كانت الإيهامية فى نسق اللعب قد تكون مجرد أرقام أو أشكال أو مجرد خطوط ونقاط

ومساحات لتصبح " تجريداً " يبتعد عن ممارسة "الصراع" .. لكنه - وتلك
هى نقطة التوقف الهام - الصراع الذى يتحول عبر الاتفاق على الممارسة
الإيهامية ، إلى مجرد " المباراة " دون أن يصل ممارسة حقيقية للصراع ،
من قبيل ما قد يدفع ثمنه أطراف الممارسة فى النسق ، وإلا قتل المتلازمان
أو المتصارعان فى الحلبة كل منهما الآخر .

وبصدد هذا الاتفاق المسبق كعمل فاصل بين ممارسة الواقع وهذا
النسق / الفن ، يلتقى نسقا الفن واللعب فى امتلاكهما لذات العامل. إن كلا
النسقين يقومان على أساس من الاتفاق المسبق على ممارسة اللعب أو
الفن ، أى كونه اتفاقا على أن ما تجرى ممارسته هو إما "لعب" أو "فن"
ولكنه ليس بحال من الأحوال ممارسة للواقع إذ ليس من واقع فى العملية
برمتها إلا كونها الاتفاق على أنها ليست الواقع . وهو ما يشير مباشرة إلى
كونه الاتفاق على أنها ممارسة فى إطار " إيهامية بالحياة " .. وبما يقود إلى
عنصر الافتراض الفنى فى نسق الفن ، بما هو ذاته لعبة ، كما يقود كذلك
إلى عنصر " قانون اللعبة " فى نسق اللعب ، بما هو فى ذاته اتفاق على
قانون .

وفى هذا الصدد يمكن أن نشير إلى مصطلحنا الخاص :

(اللا إيهامى)

وهو المصطلح الذى قصدت صنعه باعتبار (اللا إيهام) حقيقة ثابتة
فى طبيعة الفن مهما افترض فيه من إيهام أو واقعية إيهامية متصورة فى
عالم العمل الفنى الذى لا يعدو كونه "عالما افتراضيا" ، ومن ثم فجذليته
المتحققة أبدا هى كون الفن "إيهاميا ولا إيهاميا فى ذات الوقت" وأن الفرق
الوحيد عند اختلاف الاتجاهات والمعالجات الفنية هو الفرق فى الدرجة فقط
بين الإيهامى واللا إيهامى .

وجدير بالذكر أن رصد عنصر الاتفاق بين نسقى اللعب والفن ، لا يعنى أن مجرد توفره فى أى نسق يعنى انتماء هذا النسق إلى أى من اللعب والفن وإلا أصبح عقد الاتفاق الاجتماعى لعباً أو فناً. إن الاتفاق فى نسقى اللعب / الفن ، هو اتفاق مشروط بنوعية النشاط المتفق عليه فى كل منهما ، فالاتفاق فى الفن قائم على أن النشاط موضوع هذا الاتفاق هو نشاط إيهامى .

وحتى إذا كانت ثمة قناعة مثلاً بما "يرى ميتر أن^(١) انطباع الواقع تؤكد الحركة على الشاشة التى هى دائماً حركة (واقعية) نقلها طواعية على أنها حركة الأشياء فى الواقع لا حركة الضوء والظل." فما هذا التقبل فى الحقيقة إلا بناء على اتفاق مسبق بأن هذه هى طبيعة اللعبة .

وحتى عندما يتوقع اندريه بازان بسرور "أن يأتى وقت يمكن فيه أن تملأ الشاشة ذات البعدين بالصورة^(٢) الكاملة البروز هادماً الفرق الرئيسى بين إدراك ما على الشاشة والإدراك الفعلى." فإنه فى الحقيقة يؤكد على تناقض فى نظريته أصلاً ، لأنه التصور النظرى الذى يعنى بهذا التوقع إمكانية أن يستوى إدراك الواقع مع إدراكه فى الفن ، وهو ما يمكن الرد عليه ببساطة شديدة فى هذه الحالة بالتذكرة بفن آخر هو "المسرح" الذى يحتوى داخل إطار خشبته أناساً حقيقيين (ممثلين) دونما حاجة لاختراع "البروز والتجسيم فى الصورة" ومع ذلك يبقى هذا المعروض على خشبة المسرح مجرد لعبة اسمها الفن وإلا لنهض من بين المتفرجين أناس يتمتعون بالشهامة لحماية البطل من خصمه الشرير الذى يستفز كل مشاعر إنسانية ، ولكن كل شهم من بين هؤلاء النظارة يعلم علم اليقين أنه إزاء فن

(١) أندرو (ج. دالى) نظريات الفيلم الكبرى . - ص ٢١٩.

(٢) المصدر نفسه . - ص ١٤٤.

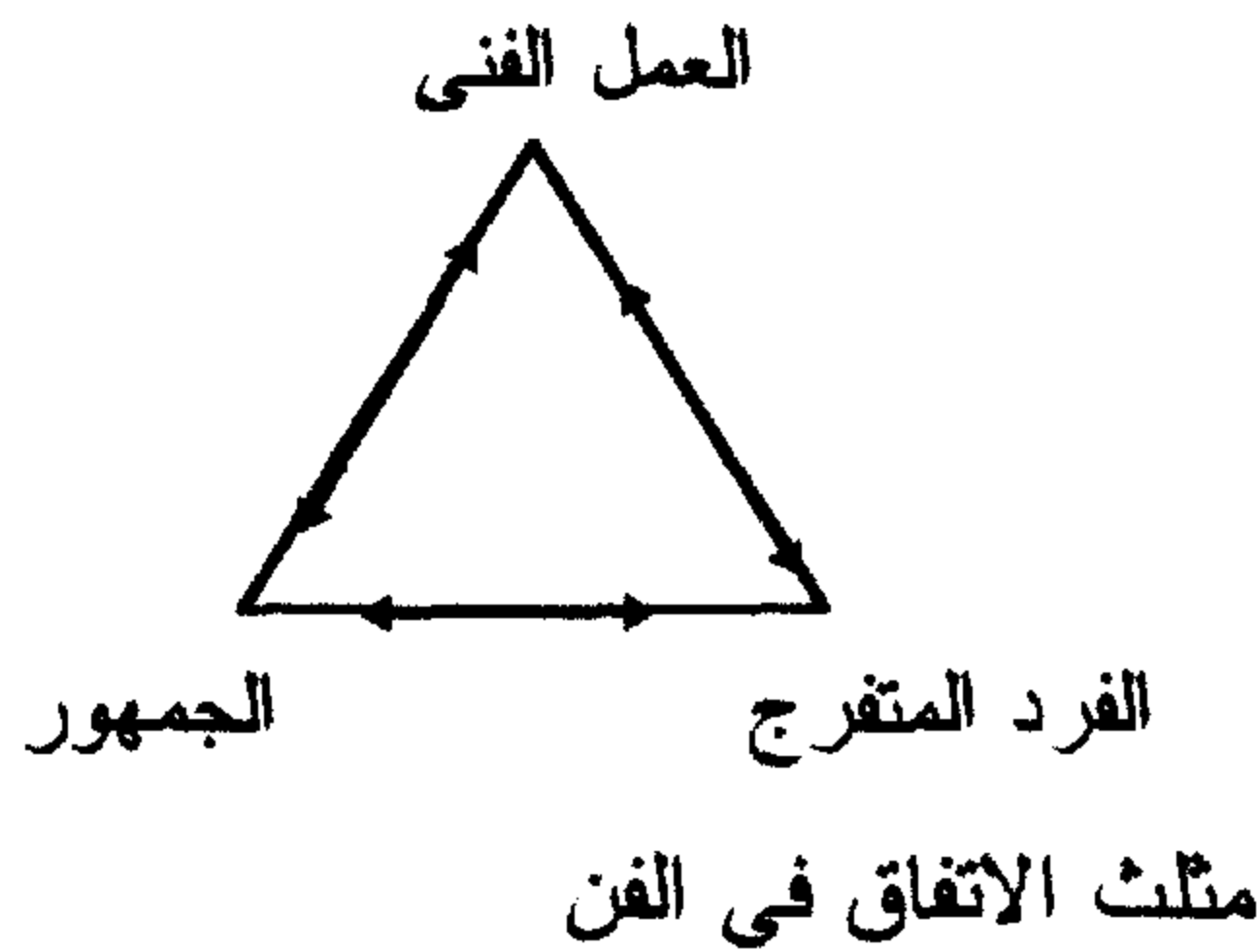
وليس واقع ، ويتعامل معه بنفس محدودية رد الفعل التي يتعامل بها مع أى لعبة ، ومن ثم فلا بد أن السينما هى الأجدر بأن ينطبق عليها كون أنها لعبة "وحيث يختفى شخص (١) عن الأنظار (فإنه يستمر فى الوجود بهويته فى مكان ما فى الديكور المختفى عنا (ليست للشاشة أجنحة) . " فهكذا يذكر بازان نفسه بما يؤكد أنها اللعبة فى كل من إطار خشبة المسرح وإطار الشاشة . رغم أن حديثه منصب على التفرقة النوعية بينهما : " ليست للشاشة أجنحة .. كالتى للمسرح تتيحها للمثل الذى ينتظر حتى يطلب منه أن يدخل إلى خشبة المسرح . " وبينما أن هذه لعبة ، أفلا يكون بالقياس اختفاء منظر بالقطع لعبة ؟ .

" وبالمثل بينما لا تخرج أصوات الكلمات التى يقولها أحد الأشخاص على الشاشة بالضبط من بين شفثيه (٢) ولكن من مكبرات خلف أو بجانب الشاشة فإن هذه الأصوات تتفق مع حركات شفثيه بحيث تؤكد لحاستى النظر والسمع لدينا أن هذا الشخص موجود أمامنا كما يحدث فى الحياة الواقعية . إذا كان الصوت المستخدم غير متزامن ضاع هذا المؤشر أيضا . فى رأى ميتر من المؤكد أن هناك حداً أدنى لعدد مؤشرات الواقع التى تحتاجها قبل أن يمكن لصورة ما أن تعطينا انطباعاً بأنها واقعية . " ولكن مبدأ الافتراض الفنى هنا سوف يرفض فكرة ميتر حول هذا الحد الأدنى ، إذ فى الحقيقة ستبقى الحاجة إلى هذه المؤشرات إلى ما لا نهاية دون أن تصل الصورة أبداً إلى كونها الواقع ذاته ، وهو ما يعيه بدرجة أو بأخرى أثناء العرض - ولكن بدرجة تامة قبل ارتياد دار السينما - أى متفرج جاء لمشاهدة الفيلم وهو محمل بداخله بعنصر الافتراض الفنى .

(١) المصدر نفسه . - ص ١٤٥ .

(٢) المصدر نفسه . - ص ٢١٩ .

وهكذا فإنه " يحمل المتفرج - طبقا لبنود العقد - على أن يصدق ما يراه " (١) . ولكنه من ناحية أخرى يظل متأكدا بالافتراض الفني أنه إزاء مجرد عمل فني ، فالمتفرج يصل إلى أية قاعة للعرض التمثيلي وهو "يتوقع أن يكون على شئ من الاتفاق مع رفاقه المشاهدين حين يضحك أو حين يعانى . " وهذا هو المستوى الآخر من الاتفاق ليصبح بالتالى اتفاقا مثلثاً وليس اتفاقا ثنائياً .



ويتجسد المستوى الحقيقى للعبة فى عنصر الاتفاق / الافتراض الفني الوارد مع صاحبه إلى قاعات العرض .. ومثل اللعبة التى نجهل قوانينها بينما يجب أن نتفق عليها مسبقا فلا يمكن لنا بالتالى أن نلعبها ، نلتقى كذلك بالفن الذى نفتقد حوله اتفاقا مسبقا يتيح لنا فيه ممارسة اللعب / الفن ، مثل فن الأوبرا ، وهى التى " طالما هاجمها النقاد فى بلاد وعصور مختلفة (٢) لأنها فن يقوم على تقاليد مصطنعة غريبة لابد للمشاهد أن يتقبلها مقدما ، إذا أراد أن يستمتع بالأوبرا " .

(١) د. إبراهيم حمادة : طبيعة الدراما - ص ٥٢ .

(٢) د. سمحة الخولى : الأوبرا فى فن القرن العشرين . - ص ٧٩ .

وما يقال عن الأوبرا يقال عن الحركات الطليعية فى الفن عامة ، وفى السينما خاصة ، والتي تطرح قوانينها الجديدة متمردة بها على التقاليد والمواصفات السائدة ، وطالبة بدء الاتفاق مجدداً على ما طرحته توأ من قوانين جديدة . من هنا - وعلى سبيل المثال - يقال بالترتيب على ذلك " فعلى الرغم من^(١) أن غودار يفلت من أى تصنيف إلا أن شيئاً لا يستطيع أن يمنع غالبية مشاهديه من إضفاء تصنيف معين على أعماله يجعلهم لا يتقبلون اللعبة - (العقد) بالشكل الأمثل ، وقد يصل هذا إلى حد التجاهل ، تجاهل أعماله ، و التأفف من رؤيتها " .

إن البدء بعملية " اختيار " العمل الفنى أو الأدبى ذاته " يتضمن حتما معرفة قواعد اللعبة مع تقبلها " وهو ما يستطرد فى شرحه أستاذ الأدب المقارن الدكتور تشورانسكو على اعتبار أن " ما يصدق على المؤلف يصدق بالمثل على القارئ فالاثنتان يقبلان على الفور الأوضاع المقررة سلفاً^(٢) . والقارئ على سبيل المثال يوافق على التخلي عن بعض المعايير الموضوعية كمبدأ التماثل والحاجة إلى المواعمة بين العلامات والأشياء لأن ذلك يساعده فى مشروعه : فهو لا يبحث فيما يقرأ عن واقع الأمور " .

والخلاصة أن ما يعنيه الإقرار بعنصر " الاتفاق المسبق " فى ممارسة نسقى " اللعب / الفن " هو أن ثمة درجة من الوعى المسبق لابد أنها متوافرة بل ومتواجدة دوما عبر ممارسة أى من النسقين ، وإلا تحول أى منهما إلى ممارسة فعلية لصراع الحياة قد يكون ثمنها فقدان الحياة ذاتها ، فالاتفاق من ناحية إنما يعنى ضرورة شرطيته بالقانون الذى يحكم هذا الاتفاق ، وإلا ما صار اتفاقاً ، لأن الاتفاق فى جوهره يعنى تقنين علاقة والاعتراف بها .

(١) نبيل الدبسى : خواطر نحو الموجة الفرنسية الجديدة . - ص ٣٥ .

(٢) تشورانسكو (ألكسندر) : الكلمات السحرية . - ص ٤٨ ، ٤٩ .

وتلك فى الأصل هى حقيقة التعامل فى التلقى إزاء كل فنون العرض ، ومن ثم فهى الحقيقة التى تسمح بمساحة لانهائية من " التلاعب الإبداعى " فى إطار منطق اللعبة / الفن / الفيلم ، وعبر العديد من المستويات الفنية ، بصرف النظر عن التقييم الجمالى والنقدى النهائى لآى منها .. إنها فقط حقيقة ، ومن ثم يستثمرها الفيلم المصرى وفقاً لمناحيه الخاصة ، والمحددة فى هذه الفرضية بفودفيل الغناء والرقص والاستعراض والنكات والمونولوجات .. الخ ، ومن ثم فهو اتفاق عرفى يتوجب فهمه .

وبتعرّفنا على المفردات التى تنهض على أساسها صياغتنا للفرضية الجديدة ، يمكن لنا أن نرى هذا الفودفيل وقد شكل " عالم العمل الفنى " للفيلم المصرى ، باعتباره العالم الذى اعتادت الجماهير استقبال منطقته بالافتراض الفنى ، عبر عقد عرفى أصبح سائداً بين السينما المصرية وجماهيرها العربية .

وبهذا المفهوم سوف يتحقق تكامل الفرضيات الأربعة ، مكوناً المغزى الأساسى ، فيما يمكن أن يعتبر فرضية واحدة تضم شقى الإبداع فى الفيلم المصرى : أى نوع المعالجة الفنية ، وشق النظرة إلى الحياة .. فلقد مثلت فرضية المعالجة الدينية نظرة إلى مسار الحياة بشخص أبطالها وعلاقاتها بما يحقق النظرة الدينية إلى طبيعة الحياة البشرية .. كما مثلت فرضية محور هيكى / كريم المتمثل فى تيار فيلم زينب النظرة إلى الحياة الاجتماعية .. ومن ناحية مقابلة يأتينا الشق الآخر حيث مثلت فرضية أفلام الحركة الإطار الفنى الأشمل الذى تتحرك فيه المعالجات الدرامية .. وهى فرضية " الفودفيل " قد جاءت لتمثل ضمن هذا الشق الثانى المدخل إلى عالم العمل الفنى الذى ساد الشريحة الأكبر فى نماذج النجاح الجماهيرى للفيلم المصرى .

لكن هذا التكامل الذى تأتى به إلينا الفرضية الأخيرة وفودفيلها الشامل ، لا يعنى أن سطور مقدمتنا لهذا الملف بمجاليه سوف تنصب مباشرة على مكونات هذا العالم المتمثل فى الكوميديا أو الغناء أو الرقص فى السينما المصرية ، بل ستتجه إلى أهمية إجراء الأبحاث فى كل من هذه المكونات المتجذرة فى تاريخ سينمانا المصرية .

وأتصور فى هذا الصدد ما سوف تذهب إليه دراستى لو أننى أصبحت معنياً بأحد هذه الأبحاث ، إذ سيكون ذلك عبر طرح ذات المفهوم النظرى الذى يخصنى وأختص به ، والذى يساوى - من حيث القيمة - بين كل شرائح الفن وجميع أجناسه وأنواعه ، سعياً للتأكيد على تلك المساواة بين النوع الكوميدى أو الغنائى ، وبين بقية الأنواع ، ونفياً لتلك "العنصرية" اللاواعية عندما تتبنى أولوية "الجاد" فى مقابل هامشية "المضحك" واعتباره مجرد قتل للوقت فى أحسن الحالات ومضيعة له فى حالات التعالى عليه ، وبما ينعكس فى ظواهر كثيرة ومتكررة ، أهمها عزوف الأقلام والعقول الجادة عن البحث والكتابة حول أمور هذا "المضحك" وإبداعاته السينمائية ، بل ومنها تعالى لجان التحكيم على إفرات هذا النوع من الإبداع ، كما أن أخطرهما هو نظرة الممولين من المنتجين السينمائيين إلى طبيعة الأفلام الكوميدية واعتبارها إنتاجاً خفيفاً . ومن ثم فإن ما نملكه فى مواجهة المفاهيم المؤدية إلى كل هذا الظواهر ، هو أن نضع أيدينا على الشريان الرئيسى فى طبيعة إبداع الفن سواء كان كوميدياً أم تراجيدياً أم جامعاً بينهما ، فإذا ما ثبتت شرطية قصتنا حول عنصر "اللعب" فى الفن كشرىان جوهري وشرطى فى "التراجيدى" مثلما أنه بالضرورة - وأساساً - هو شرط الوجود الكوميدى فى الفن ، أمكن لنا أن نتيقن من التساوى كحتمية متحققة هنا وهناك ، أراد البعض أو اعترض الآخرون .

وهنا تصبح الإحالة إلى بحثى الخاص فى موضوع "اللعب فى الفن" إحالة واجبة لأداء تلك المهمة التى وردت أصلاً كجزء من بحث أشمل وأعم (أقصد به كتاب "النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى") ، وخاصة فيما أوردته به كمدخل أساسى مفاده :

" فى كل الفن لعب ، ولكن ليس كل الفن لعب "

ومع ذلك فإن تقديمنا لملف " الكوميديا والغناء فى الفيلم المصرى " لا يعنى انتصاراً منا لأسبقيتها على شرائح أخرى يتسم بها الفيلم المصرى مثل التراجيديا أو المليودراما التى لا نشير بالتالى إلى تفضيلها باعتبارها الوجه المقابل فى هذا التنويه .

وفى هذا الصدد يتحتم التوقف عند هذه المقابلة بين النوعين ، خاصة وقد شاعت دائماً مقولات المناداة بأفلام البهجة !! حيث أصبحنا نعتاد شيوع المقولة بأن حال الناس صعب ويستلزم أفلاماً كوميدية ومبهجة للتفريج عنهم بدلاً من الأفلام التى تغمهم ، وهى مقولة تبسط الأمور وعلاقة الناس بالفن إلى درجة التسطيح ، وبما يناقئ الواقع كما يتضح لنا ذلك فى سببين :

الأول : أن هذه المقولة تتصور أزمت الناس وكأنها لا توجد إلا فى زمن واحد هو الذى يعيشه أصحاب هذه المقولة وقت حديثهم عنه ، وهو ما يلغى ناموس الحياة ، كما يظهر أصحاب المقولة مناقضين لأنفسهم عندما يرددون ذات المقولة فى كل العصور .

الثانى : أن فنون العرض الدرامى ، بالإضافة إلى كونها توفر للناس حاجتهم إلى معايشة الاتصال بالآخرين (سواء عبر الحالة الجمعية للعرض والتلقى ، أو عبر الالتقاء بشخص العرض وحياتهم) فإن شرائح العرض الدرامى التراجيدى أو حتى غير كوميدى عامة إنما توفر للمتلقى تماثلاً مع معاناته فى حياته الصعبة ، ولا نعنى بذلك تماثلاً

فى موضوع المعاناة فى كل الأعمال ، وإنما مجرد التماثل من حيث كونه يعانى فى حياته مع كون الشخصيات فى العمل المعروض تعاني أيضا ، وتعيش صراعاً أيضاً ، وتكابد للخروج من أزماتها أيضاً ، وبما يؤكد للمتفرج أنه ليس وحده المعانى فى الحياة ، وإنما هذا هو قانونها ، وبما يسهل عليه تحمله لمصائب حياته ويجعله يستغرق فى الفرجة / المعاشة لحيوات الآخرين المعروضة عليه ، وبما ينطبق عليه القول الشعبى "اللى يشوف بلوة غيره تهون عليه بلوته" ، وبما يؤدي دور المفرج عن النفوس فى الأوقات العصيبة ، أى بما هو ذات التصور بدور المفرج الذى تؤديه الأفلام المبهجة ، بل ويكفى الرجوع إلى نظرية التطهير الأرسطية المعروفة .

ورغم ذلك يبقى مثل هذا التعقيب مجرد اجتهد لا يسبر أغواره إلا البحث المنهجى الذى من شأنه أن يوقفنا على حقائق العلاقة بين تجارب الأفلام السينمائية فى كل نوع وبين التلقى الجماهيرى والاجتماعى لها ، ومن ثم فإن طرح الفرضيات المتعلقة بذلك هى الطريق الذى نطمح إلى تحقيقه .

وانطلاقاً من هذه القناعة وبعد أن أضفنا الآن لرصيدنا فرضية رابعة مصحوبة بطرح مانتها المتضمنة فى هذين المجلدين لكل من الكوميديا والغناء ، نجد لزاماً أن نعود للتأكيد على دعواتنا الأربعة التى تعودنا الإشارة إليها فى مقدمات ملفاتنا السابقة سعياً إلى إنجاز الملفات البحثية المنشودة فى التأريخ للسينما المصرية :

الدعوة الأولى :

هى دعوتنا إلى طرح الفرضيات والمقولات المتعلقة بالسينما المصرية والتى طالما تناقلتها الألسنة ، مع تلك المحتمل إبداعها ، لتكون جميعها مادة للبحث المنهجى ، فنحن إذ نطرح الفرضية المتعلقة بموضوع

هذا الكتاب نموذجاً للبحث المنهجي في السينما المصرية فإنما ندعو للإبداع العقلي في طرح الفرضيات التي تكشف عن زوايا ومداخل جديدة لاكتشافها .. وما أكثر مقولات هذه الفرضيات على الألسنة كلما أثير الحديث عن السينما المصرية .. نعم .. ما أكثرها عندما تستهلك الأوقات منا على المقاهي وفي أحاديثنا الاجتهادية ، سواء في نقد الأفلام أو حتى في رصد الظواهر ، وما أروع الكثير منها عندما نمحصه بالعقل والمنطق .. إلا أننا - استكمالاً لهذه الدعوة - نؤكد على أن الفرضية تبقى مجرد تصور ذهني مفترض اجتهداً ، ولا ينتقل - هذا التصور - إلى منطقة الثقة به إلا عبر البحث المنهجي الذي ندعو إلى إعمال أدواته ، مثلما ندعو إلى هذا الإبداع الاجتهادي النظري في طرح الفرضيات والتي من شأنها إثراء المداخل إلى هذه المباحث المطلوبة ، مع شريطة عدم التحجر أمام المقولات الأولى لأي فرضية .. بل لابد من الاستعداد المسبق للقناعة بما تتوصل إليه الأبحاث ، حتى لو انتهى أي منها بتقويض ودحض الفرضية التي بدأت منها .. فهذه القناعة هي وحدها الكفيلة بالانتقال بنا من التوقف عند مجرد مقولات (فرضية) لم يتم بحثها فتصبح مجرد ثمرات ، وإن كنا - طبعاً - لا نطالب أبداً بالبحر عليها ، وإلا ما دعونا لها ، فهي المنطلق الأكيد للإبداع النظري ، ولكنها مجرد المنطلق ، فإذا ما بقيت كذلك دون البحث المنهجي فيها ، باتت ثمرات .. وهذه هي جدلية قناعتنا . أما جدلية صياغة الفرضيات ذاتها ، فتتمثل في طبيعة ما ندعو إليه ، حيث يجب أن تنصب كل منها على " زاوية / مدخل " مختلف ، في حين أن المستهدف الأساسي - دائماً وعبر كل الفرضيات - هو " إطار أشمل " حول السينما المصرية .. لكن هنا ، وإزاء تصورنا بما سوف تحققه بشتى الزوايا والمستويات من " تكاملية " في اكتشاف الإطار الأشمل ، يلزم التأكيد على

أنها تكاملية الزوايا والمستويات التى تفسر وتشرح بعضها البعض فى إطار نفس السينما .

الدعوة الثانية :

وهى دعوتنا المعنية بالتأكيد على إتاحة المساحة والفرصة لإعادة اكتشاف ما يكون قد سقط رصده خلال التأريخات السابقة والحالية (بما فيها إصدارنا هذا) بالإضافة إلى إعادة التقييم النقدى للعديد من الحالات السينمائية التى جاء زمان نفض الغبار عنها .. ولا ريب فى جدوى هذا المنحى ، بل أن ثمة أهمية ملحة لإعادة النظر ، وإعادة التمحيص ، فهذه لم تعد سمة غريبة على ممارسات التأريخ السينمائى المعاصر فى شتى أنحاء العالم .. أما عندنا فإن الأمل ما زال كبيراً فى إعادة تقييم الكثير من مخرجينا وتجاربهم فى السينما المصرية ، والتى لم تحظ بالتقييم أو التقدير الحقيقى فى حينها أو بعدها بما هو مستمر حتى الآن ، ومن أمثال ما نوجه النظر إليه فى هذا الصدد هو دعوتنا لإعادة دراسة وتقييم مخرجين من أمثال حسن الإمام ونيازى مصطفى ، بل وعباس كامل وأحمد ضياء الدين وأحمد فؤاد .. الخ ، بل أننا ندعو لاكتشاف ما هو مهمل بعيداً عن أعين الدراسة النقدية المركزة ، مثل تجربة سيد عيسى مع رافت الميهى فى " جفت الأمطار " ومثل تجربة كمال عطية فى " رسالة إلى الله " وكذلك الفيلم الأول للمخرج فاضل صالح من إنتاج التلفزيون (والذى وصل إلى درجة نسيانى لاسم الفيلم رغم دعوتى هذه) ، بالإضافة إلى العديد من الأعمال مثل ما أشار به الزميل المخرج والباحث د. محمد كامل القليوبى من ضرورة إعادة الضوء على " شفيقة ومتولى " للمخرج على بدرخان ، وكذلك " القضية ٦٨ " للمخرج صلاح أبو سيف ، وما أكثر الأمثلة بل والحالات التى أصبحت تستدعى الدعوة لإعادة تسليط الضوء المكثف على رواد أمثال كامل التلمسانى وتوفيق صالح . هذا رغم أنه لا يفوتنا التأكيد على أن لنا فى مصر بدايات لرصد تجارب فى هذا الصدد ، وهى التى

(ض)

أصبحت تمثل ذخيرة تاريخية ، ومن أمثال ما تحقق حول فيلم " لاشين " وما قدمه بشأنه زملاء كمال رمزي وعلى أبو شادي وسمير فريد ، وسلمى الشماع وأسرة " ذاكرة السينما " وآخرون ، فلست هنا بصدد الحصر ، وإنما يمكنني التذكرة أيضا باكتشافات أفلام "محمد بيومي" على أيدي الزميل والمخرج والباحث الدكتور محمد كامل القليوبى من خلال أكاديمية الفنون برعاية مباشرة من رئيسها الدكتور فوزى فهمى .. هذا بالإضافة إلى ما قدمه الزميل الناقد السكندري الأستاذ أسامة القفاش من اكتشاف لأفلام محمود خليل راشد ، ناهيك عن التجارب السابقة فى إعادة الاكتشاف وإعادة التقييم لأفلام مصرية مثل " السوق السوداء " و " باب الحديد " و " بين السماء والأرض " و " الزوجة الثانية " .. الخ .

الدعوة الثالثة :

وهى الموجهة إلى استكمال بقية التخصصات فى السينما المصرية ، فدعوتنا معنية بالتأكيد على جدلية وتكاملية الفنون وتخصصاتها فى الفيلم ، ذلك أن الفيلم السينمائى مع امتلاكه لإمكانية وسمة العمل الفنى الذى يحمل رؤية " فنان " إلا أنه قائم أيضا على ما أسميته " خاصية تقسيم العمل السينمائى " عبر مجموعة من الفنون يبدعها أيضا فنانون ، وبما يطرح فى العادة إشكالية خاصة بهذا الفن السينمائى .

ولقد سبق أن كتبت فى هذا الصدد ، مؤكداً أنه ليس بالسينما مهن حرفية بحتة كما يتصور البعض ، فحتى عامل الماشينست الذى يدفع عربة " الشاريوه " المحملة بالكاميرا ، إنما هو "حرفى فنان" يشارك المخرج بالضرورة ، مثل مشاركة الممثل له فى إحساسه بال لحظة ، ذلك الإحساس الذى سيحكم درجة دفعه لعربة الشاريوه وكذلك توقيتات التوقف والاندفاع والإبطاء ، إضافة إلى الإحساس مع المصور الجالس خلف العدسة بال لحظة التى سيدير فيها الكاميرا " بان Pan " ، وأنه مطالب أن يوفق بين سرعة

حركة العربة وبين هذا " البان " بحيث يحافظ على انكماشة انفعالية دقيقة لوجه الممثل في الكادر ، قبل أن يكون مطلوباً منه الانسحاب عنه بالشاريوة رويداً رويداً ، وكأنه يجب تركه - أى الممثل - فى عالم خاو واسع عبر اللقطة العامة البعيدة التى ستنتهى بها حركة الشاريوة .. ألا يجب أن يكون عامل الكاميرا هذا حساساً بدراما تحريك الكاميرا على هذا النحو حتى تتحقق رؤية الفنان / المخرج فى الفيلم ؟ .. إن عامل الكاميرا هو مجرد نموذج مثال ، لكن ما أكثر المهن الأخرى التى لا يمكن إغفالها فى نفس التقييم ، سواء كانت فى تخصصات الصوت أو المونتاج أو الديكور أو المعمل (والمعمل هو أعقد هذه التخصصات وأكثرها تأثيراً فنياً بالأدوات والمواد العلمية العملية على النتيجة النهائية للفيلم نفسه) .. فمن المسلم به أنه " باختراع آلة السينما (الكاميرا) ظهر نوع جديد من الفن عُد إلى جانب المسرح من الفنون الجميلة لأنهما يقدمان تعبيراً فنياً متكاملًا فى حد ذاته إلا أنهما يستخدمان ويجمعان عدداً من الفنون التطبيقية وعدة عمليات حرفية وآلية لا يمكن اعتبار أية واحدة منها فناً جميلاً قائماً بذاته " .

وعليه يصبح إلزاماً علينا أن ندعو إلى تسجيل وتقييم الأدوار الفنية للمبدعين الرواد فى كافة تخصصات الفيلم المصرى ، شأنهم فى ذلك شأن ما جرى مع مخرجيه ونجومه ، إذ لا بد من الالتفات لأدوار عبد العزيز فهمى و وديد سرى وأحمد خورشيد وعبد الحليم نصر وغيرهم من الرواد الراحطين عن التصوير السينمائى ، مثلما يتوجب الالتفات إلى مصطفى والى ونصرى عبد النور وعزيز فاضل وغيرهم ممن أبدعوا ورحلوا عن مجال الصوت السينمائى ، وكذلك مهندسى الديكور مثل ولى الدين سامح وشادى عبد السلام وعباس حلمى و شارفنج وأخريين ، بل لا بد من التوجه إلى مبدعى الماكياج حلمى رفلة وعيسى أحمد ومحمود سماحة .. الخ من جميع التخصصات ، مروراً بالمونتاج والسيناريو والمنتجين ، بل

ومؤلفى الموسيقى التصويرية ، فهي دعوة للبحث والتأريخ لا تترك تخصصاً ، ولا تصدر على تقييم فنى معين ، بل على العكس فهي دعوة لن تغفل مضمون الدعوة الثانية حول ضرورة الاكتشاف .. وأيضاً إعادة الاكتشاف ، وهي دعوة بهذا الاتجاه تستلزم دوراً من الباحثين المتخصصين فى هذه المجالات حتى لا يقتصر البحث فيها على الناقد أو مؤرخ الوقائع ، بل أننا فى حاجة إلى ناقد التخصص السينمائى بما فى ذلك الناقد المؤرخ للموسيقى التصويرية فى الأفلام ، إضافة إلى المتخصص القادر على التأريخ التقييمى فى أفلام الرسوم المتحركة .

الدعوة الرابعة :

وهي الدعوة إلى بحث التجليات الثقافية للصورة السينمائية المصرية وتأثيرها المشتبك - ولا شك - مع كل من التاريخين الاجتماعى والسياسى ، فإذا كنا قد ذهبنا إلى ضرورة الوعى بثمة تأريخات ثلاث متداخلة متراكبة هي :

- تأريخ الصورة نفسها .
- وتأريخ أدوات إنجاز الصورة .
- مع تأريخ البشر مشغلى تلك الأدوات ومبدعى الصورة بها (بما فى ذلك علاقات الإنتاج والتوزيع واقتصادياتها) .

فإننا نعى كذلك أن تأريخ الصورة فى الفيلم المصرى ، لابد وأنه مؤثر (سلباً وإيجاباً) وعاكساً تجلياته فى بقية مكونات الثقافة المصرية ، بل والعربية ، بحكم طبيعة التأثير السينمائى اجتماعياً وثقافياً ، وبحكم تكاملية الفنون والآداب فى السينما و تكامليتها معها .. ولهذا تبرز دعوتنا ونؤكد هنا على أهميتها من حيث ضرورة البحث فى تأريخ هذا التجلى الثقافى للصورة السينمائية المصرية (سلباً وإيجاباً) مع رصد اشتباك هذا التاريخ مع التاريخ الاجتماعى والسياسى .. وهذا ما تطمح ملفاتنا إلى بحثه والتأكيد

على إنجازہ ، تجنباً وتجاوزاً للنظرة التى تقلص الدور السينمائى على الساحة الثقافية وكأنها جزيرة منعزلة .

وانطلاقاً من هذه الدعوة الأخيرة ، وبالتطبيق على المادة التى طرحها ملفات السينما فى هذين المجلدين عن كل من " الكوميديا والغناء " يصبح الطريق ممهداً للبحث عن تجلياتهما الثقافية المؤثرة تاريخياً فى مجتمعاتنا العربية .

كذلك وبدون الاستجابة البحثية لهذه الدعوات ، سيبقى لكل من السينما الكوميدية والغنائية ، وكذلك الاستعراضية والموسيقية ، أنها لم يتم بحثها حتى الآن ، أما وقد قدمنا الآن هذا الملف بجزأيه حول "المضحكون" و " نجوم الغناء " فإننا نكون قد أسهمنا بالملف المدخل كى ينطلق منه الباحثون بالتقييم وإعادة التمهيص والتدقيق ، ومن ثم يبقى هذا مدخلاً "ريادياً" ضمن ما تحققه " ملفات السينما " من توفير المواد والمنطلقات فى اتجاه دعوتنا الأشمل لبحث السينما المصرية فى شتى جوانبها وعبر كل تاريخها .

وهكذا وكما جاء كتاب محمود قاسم السابق فى "صورة الأديان" كتاباً مسحياً بمنهج وصفى ، يأتى كذلك كتاباه الحاليان فى كل من الكوميديا والغناء بنفس التوجه المنهجى الذى يوفر رصداً مسحياً خلال أبطال هذين النوعين فى تاريخ السينما المصرية ، وهو ما يضمن مادة ثرية رائعة فى تجميعها ، لتكون بين أيدي هؤلاء الباحثين لاحقاً وفق أى منهج آخر يختاره كل باحث منهم ، رغم أن الجمع المسحى للمادة ذاتها لا بد وأن له ملحوظاته، بل ومشاكله ، وعلى سبيل المثال فإننا سوف نلتقى بمسألة المعيار بين من هم " المضحكون " وأولئك " غير المضحكين " ، إذ حتى الفنانة الكبيرة أمينة رزق التى ارتبط اسمها بالمأسى والمليودراما قد ظهرت "مضحكة" كذلك ، وواحد من تدليلاتنا للتذكرة بذلك دورها فى فيلم " أخو

البنات " مع "المضحك" محمد عوض ، وهو الفيلم الذى حملت إعلاناته عبارات من قبيل "أمانة رزق تمثل وترقص وتغنى" .

ولكن هذه الملحوظة وأمثالها ، إنما تشير إلى الاستكمال والدراسة عبر المرحلة اللاحقة ، التى يكون عمادها " التحليل والتقييم نحو مزيد من التصنيف " ذلك أن المسح التاريخى هنا لا ينفى ضرورة التأريخ التحليلى لكل من الكوميديا والغناء والرقص فى السينما المصرية وفقاً لمنهج الدعوات الأربع المذكورة ، والتى تستلزم إتقانات الباحثين إلى هذا المنحى أملاً فى تحقيق تقييم منهجى عبر هذا التاريخ ، كى نتعرف خلاله مثلاً على تصنيفات الكوميديا أو التجارب الغنائية التى اختطها إبداع الفيلم المصرى ، مثلما تعودنا أن نتعرف من الدارسين على ذلك فيما يتعلق بالمسرح المصرى ، إذ ننتظر كذلك أن نقرأ ونسمع عن المتحقق فى هذه السينما من أنواع الكوميديا من قبيل " كوميديا التهريج " Slapstick Comedy مثلاً أو من قبيل ما يسمى " الكوميديا الخفيفة Light Comedy " ثم ماذا عن الكوميديا الراقية High Comedy أو الكوميديا الموسيقية Music Comedy وكوميديا الموقف Comedy of Situation مثلما يجب أن يتم الرصد عبر التقييم لتيار الكوميديا الهزلية Farce Comedy أو التوقف عند ثمة تجارب حول الكوميديا الواقعية Realistic Comedy ، دون التغاضى عن تقييم ذلك النوع من الكوميديا الهابطة Low Comedy أو الوقوف عند تجارب يمكن اعتبارها مندرجة تحت الكوميديا السوداء Dark Comedy أو الكوميديات المأسوية Tragi-Comedy وما يكون متحققاً من كوميديات الشخصية Comedy of Character .. الخ .

وهنا لابد أن نعترف أن هذا الملف ينقصه المجلد الثالث الذى يجب أن ينصب على العنصر الثالث المكون لفرضيتنا الجديدة ، ألا وهو "الاستعراض الموسيقى" ، وإذ نعترف تلزم الإشارة إلى أن الصديق الدكتور

يحيى عبد التواب الباحث والناقد والأستاذ بأكاديمية الفنون مازال منكباً على إجراء البحث في هذا المجلد وفقاً لما وعدنا به ، إلا أننا مازلنا في الانتظار ، آمليين أن ينضم بحثه إلى أعداد " ملفات السينما " في أقرب فرصة ممكنة ، وبمعنوان خاص به هو :

" المشهد الموسيقي في تاريخ السينما المصرية "

وطالما نوهنا إلى عنوان هذا الكتاب الذى ننتظره ، فإن الأمانة تقتضى الإشارة إلى أننى عندما اقترحت على الأستاذ محمود قاسم تسمية الجزء الثانى من مؤلفه الحالى بعنوان ينسب " النجوم " إلى " المشهد الغنائى " وليس إلى " الفيلم الغنائى " ، فإننى بدورى كنت قد استقيته من العنوان الذى حدده د. يحيى عبد التواب لكتابه المنتظر ، إذا رأيت انطباق فكرة "المشهد" على كتاب محمود قاسم أيضاً حول أبطال الغناء ، لأنه يتضمن حتى عنصر الظهور المشهدى المفاجئ للغناء خلال تتابعات الفيلم الروائى الذى قد لا يكون كله غنائياً ، كما قد يأتى فيه هذا الغناء الفجائى دون أن يتوحد منطق الافتراض الفنى لهذا المشهد مع بقية عالم الافتراض الفنى للفيلم كله ، ففى مثل هذه الحالات " المشهدية الغنائية " عادة ما يمثل ذلك انفصلاً أو وقفة دخيلة ولا يتوفر لها قبول منطقها فى الافتراض الفنى إلا بالاتفاق العرفى حول اعتياد هذا الخل ، وطالما أن تلك " المشهدية الغنائية " هى العنصر الموجود فى الفيلم الغنائى أو فيما عداه من أفلام أخرى قد لا تكون غنائية فى مجملها ، لذا فإن الإشارة إليها بهذا التحديد المعنون إنما تشير كذلك إلى شمولية هذا الاعتبار .

وعلى وجه العموم ، فإن كل ذلك ما لم تنصب عليه مناظير البحث سوف يبقى مجرد اجتهاد ، بل وشكلى ينحصر دوره الإيجابى فى الإشارة والتأكيد على تحديد المعانى والمقاصد ، ومن ثم يبقى انتظارنا الحقيقى لما

نعول عليه الأهمية الأكبر ، وهو ما سوف تسفر عنه أعمال الباحثين باستخدام هذه المواد المسحية التي اضطلع بها محمود قاسم فى مجال الكوميديا والغناء فى السينما المصرية .

وكعادتنا فى النهاية : مثلما أننا لم نصادر على تقديم رأى أو توجه نقدى لدى إصدارنا لهذا الملف - أو غيره - فإننا كذلك ندعو لمراجعة ما تضمنه هذا الملف - وغيره أيضا - آمليين أن تتحلى أية مراجعة مما ندعو إليه بأهداف الإنارة والكشف والاكتشاف لأن موقفنا الأساسى هو مع " الإنارة " هنا أو هناك ، وبدون أن نصادر على ما هو آت ، طالما أننا الآن مواجهون بكتاب ينصب على رصد مداخل التغطية الموسوعية ومفاتيحها الكفيلة باقتحام الطريق نحو سد الحاجة الموسوعية فيما يستجد استكمال من الأبحاث التاريخية .

أ. د. مذكور ثابت

يونية ١٩٩٩



ورقة الغيرة في لؤلؤ فيلم لينا " كسند وعبد الحامول " من إنتاج استديوهات



سارق الفرح لوسي و ماجد المصري إخراج داود عبد السيد



نعيمه عاكف في (النمر)



مها صبرى ويحيى شاهين في (بين القصرين)



مقدمة المؤلف

ما أجمل الأغنية حين تخرج بالحدوتة على شاشة السينما ...
والأغنية هي التي أعطت الحياة للفيلم خاصة الناطق ...
وتعنى الأغنية هنا كلمات وألحان وأداء ، وأيضاً تمثيل .. وأجواء درامية
مرتبطة بالأغنية . إذن فالأغنية السينمائية حالة جماعية ، وهي أيضاً حالة
وجدانية
الأغنية ترتبط بأجمل المواقف الوجدانية في السينما ، لقاء ، بوح ، فراق ،
وعودة إلى الحبيب ..
والكثيرون منا يتقمصون هذه المواقف الإنسانية فيحبون أبطالها
ويتركونهم يحبون نيابة عنهم .. ومن هنا تعيش السينما من خلال الأغنيات .
وكم من أغنيات كانت سبباً لنجاح أفلام سمعناها ضمن أحداثها ، وكم ذهب
الناس إلى دور العرض لرؤية مطربهم المفضل ، وهو يغنى .
ولذا ، كان نجوم الطرب هم الأكثر شهرة في تاريخ السينما ، وتوجت
السينما الغنائية في مقدمة كل تاريخ السينما ..
وفي مصر جاءت فترة لم يخل فيها فيلم واحد من غناء ، خاصة في
الأربعينيات ، ثم النصف الأول من الخمسينيات .. وقد توقفت السينما عن أشياء
كثيرة ، لكنها لم تتوقف عن الغناء ، من جيل إلى آخر كان المنتجون دوماً
يبحثون عن مطربين جدد شباب من أجل تجديد دماء السينما والأغنية .

لذا ، فكل عصر له سماته .. واستمر ذلك حتى أيامنا هذه ..

وحول كل هذه الظواهر نحاول أن نقدم هذا الكتاب ، الذى يرصد أغلب الظواهر الغنائية ، وأسماء من غنوا فى السينما المصرية ، سواء من النجوم الكبار أمثال أم كلثوم وعبد الوهاب ومحمد فوزى ، وعبد الحليم حافظ وفريد الأطرش وشادية وصباح وإسماعيل يس وغيرهم .

أو سواء كانوا من العابرين فى عالم الأغنية السينمائية ، وما أكثر هذه الأسماء ، مثل ماهر العطار ، وثريا حلمى ، وسعاد مكاوى ، وعلى حميدة ، وغيرهم

وقد لوحظ أن المطربين جاءوا إلى السينما من أجل أن يفتوا ، دون أن يشترط إجادتهم للتمثيل .. ولم لا .. والناس جاءت أساسا كي تسمعهم ، لكن هذا لم يمنع أن يظهر جيل من الممثلين الجيدين ، منهم شادية ، وهدى سلطان ، وعبد الحليم حافظ ، وغيرهم

وهذا الكتاب عن ظاهرة لا تزال تتفاعل ، ونحن نحاول أن نقرأ السينما المصرية من خلال تاريخها الصداح .

المؤلف

الفصل الأول

سمات الفيلم الغنائى

الفيلم الغنائى ، هو بكل بساطة الفيلم الذى به أغنيات ايا كان الشكل الذى قدمت فيه الأغنية سواء كانت فردية ، أو فى إطار دويتو (غناء ثنائى) أو استعراضات متباينة الضخامة .

ولابد أن يكون هذا الفيلم ناطقا فى المقام الأول ، ثم لابد أن تصاحب الأغنيات موسيقى ، وكما ورد فى معجم الفن السينمائى من إعداد وترجمة أحمد كامل مرسى ، ود. مجدى وهبة ، فإن تعريف الفيلم الغنائى غير موجود ، لكن هناك تعريفا آخر بالفيلم الموسيقى، سنورده هنا من ناحية ، وسنعود مرة أخرى للحديث عن سمات الفيلم الغنائى .

فالفيلم الموسيقى والرقصات والأغاني يجمع بين سمات الأوبراتوميك أو الفودفيل فى المسرح ، وهو فيلم يماثل الملهاة الموسيقية فى بعض عناصرها ولكنه يقل عنها فى الاهتمام بالناحية الموضوعية أو الفكرية فى معظم الأحيان . إنه يميل إلى حشو المواقف الهزلية بالشخصيات المضحكة ، واقحام المفارقات والمفاجآت المفتعلة ، وحشد

سمات الفيلم الغنائى _____ أبطال المشهد الغنائى فى تاريخ الفيلم المصرى

الاستعراضات الراقصة والغنائية التى تضم مجموعات متنوعة من الفتيات الجميلات ، أنه يعتمد على تصميم المناظر المسرحية الخيالية . وابتكار الملابس والأزياء الجديدة ، وبراعة استخدام الحيل والإمكانات السينمائية مع الموسيقى الراقصة والألحان الشائعة . وقد ذاع هذا النوع فى الأفلام الأمريكية منذ بداية الثلاثينيات ، نذكر من بين أبطاله فريد استير ، وجين كيلي ، وجودى جارلاند ، ويمكننا أن نعتبر معظم أفلام فريد الأطرش ونعيمة عاكف من هذا النوع . أما أفلام عبد الوهاب وأم كلثوم وليلى مراد ، فهى من نوع الملهاة الموسيقية .

وعن الملهاة الموسيقية فى نفس المعجم ، فإنها لون متطور من الفيلم الموسيقى ، يجمع بين سمات الأوبريت والأوبرا فى المسرح ، وهو عبارة عن بناء درامى يعالج الموضوعات الجادة بأسلوب مرح خفيف ، تلتقى فيه الرقة مع العمق . ولا يخلو هذا البناء الدرامى من الشخصيات المرحية ، والمواقف المسلية إلى جانب العقدة الروائية المحكمة ، والأزمات المثيرة ، والمفاجآت المرحية ، والنهايات السعيدة فى معظم الأحيان . وهو يماثل إلى حد بعيد الفيلم الموسيقى فى بعض عناصره . ولكنه يتميز عنه بجدية الموضوع ، والمعالجة الهادفة ، وقوة الابداع الفنى فى الإخراج والتصوير ، ومن هذه الأفلام عالميا " قصة الحى الغربى " ، و " أوليفر " و " سيدتى الجميلة " و " صوت الموسيقى " ، وأقرب الأفلام المصرية من هذا النوع " عايذة " و " مصنع الزوجات " و " غزل البنات " والفيلم اللبنانى " بياع الخواتم " .

وهذا تعريف عام يمكن أن نستخرج فيه الكثير من المثالب ، لكننا لا نود الوقوف عنده ، فلاشك أن الفيلم الغنائى يتضمن كافة التعريفات التى تدخل فيها الاستعراضات والموسيقى الغنائية ، والكوميديا الموسيقية .

أبطال المشهد الغنائى فى تاريخ الفيلم المصرى ————— سمات الفيلم الغنائى

باعتبار أن الأغنية موجودة فى الفيلم ، قام المؤلف بتأليفها كى تكون كلماتها نوات إيقاع ولحنها ملحن ، غالبا ما يكون شخصا مختلفا تماما عن واضع الموسيقى التصويرية ، ويغنيها مطرب أو مجموعة من المطربين ، بعضهم محترف غناء ، معروف خارج شاشة السينما كمغن ، والبعض الآخر قد يكون مجرد مغن سينمائى ، أى أنه لا يمارس الغناء سوى فى الاستوديوهات أمام الكاميرا ، حتى وإن خرجت أغنيته إلى الناس فى صورة شرائط كاسيت أو أسطوانات ، وذلك حسب نجاح الفيلم ، وهذا بالطبع واضح لدينا فى السنوات الأخيرة من خلال غناء لنجاح الموجى ، و أحمد زكى ، و محمود عبد العزيز ، ومحمد هنيدي ، وآخرين .

ولاشك أن مولد الفيلم الغنائى مرتبط أساسا بالفيلم الناطق كما أشرنا ، فعندما نطقت الأفلام ، غنت ، ولم تعرف السينما أى ظاهرة للغناء إبان صمتها ، فكيف نشجى الناس بالإشارة ، مثلما يحدث فى هذه الأفلام ؟.

إذن .. فالفيلم الغنائى يجب أن يضم أغنيات ، سواء ارتبطت هذه الأغنيات بالفيلم أم لا ، ففى الكثير من الأفلام التى تسمى بالغنائية يمكن أن نحذف الأغنيات ونشاهد فيلما مكتملا ، وطالما أن بالفيلم هذا القدر من الأغنيات ، فهو فيلم غنائى ، أما إذا تم إزاحتها عن الفيلم فقد هويته ، وعلى سبيل المثال فإن فيلم " شباب امرأة " يمكن اعتباره غنائيا ، لأن هناك مطربة غنت أغنيتين ، بالإضافة إلى نشيد جماعى ، لكن عندما عرض فى بعض المهرجانات العالمية ، خاصة مهرجان "كان" تم حذفها وشاهده الناس عملا غير غنائى بالمرّة ، إذن فهو فيلم غنائى لمن شاهده هنا فى الوطن العربى ، وهو فيلم لا يحمل سمة الغنائية ، بالنسبة لمن رأوه فى مهرجان " كان " على سبيل المثال .

وتتباين درجات الأغنية فى داخل نفس الفيلم ، أو بين الأفلام وبعضها ، فقد يقف الحبيب يناجى فتاته التى يحبها ، أو هجرته ، قد يحدث

سمات الفيلم الغنائى ————— أبطال المشهد الغنائى فى تاريخ الفيلم المصرى

هذا فى حجرة مغلقة ، مثلما غنى عبد الحليم حافظ " أول مرة " فى "الوسادة الخالية" ، أو " جواب " فى "البنات والصيف" ، وقد يقف أمام أفق متسع يناجى هذه الحبيبة التى ابتعدت وفارقتة ، وسببت له الآلام والمتاعب مثلما فعل نفس المطرب فى أفلام " أبى فوق الشجرة " أغنية (أحضان الحبايب) ، و " البنات والصيف " (راح) ، و " حكاية حب " فى (فى يوم فى شهر فى سنة) .

وهذا النوع من الغناء فردى ، أى أن المطرب يغنيه وحده بدون مصاحبة من طرف آخر ، وفى الكثير من الأفلام تأتى الموسيقى من الخلف ، باعتبار أن الأغنية هنا حالة فردية خاصة فقط بالشخص الذى يردد الكلمات على موسيقى معدة سلفا من الخارج . وهناك أشكال عديدة للأغنية الفردية ، فقد يرددها الشخص أمام شخص آخر ، مثلما فعل فريد الأطرش عندما غنى " ياما جوه الدولاب مظالم " فى فيلم " عايزة أتجوز " ، عندما هدده عبد السلام النابلسى بالمسدس حين اكتشف وجوده فى دولاب حبيبته ، وقد يتطور الأمر ويغنى المطرب أغنيته أمام حشد من الناس ، مثلما فعل عبد الحليم حافظ مرتين فى فيلم " شارع الحب " عندما غنى "اللىالى" ، و " نعم يا حبيبى نعم " .

وهناك نوع آخر من الغناء السينمائى هو الثنائى ، أو الدويتو ، كأن يتبادل طرفان الحوار الغنائى ، وهو منتشر فى السينما ، ومن أشهر ما غناه إسماعيل يس وسعاد مكاوى فى " البطل " تحت عنوان " أنا ح أروح " .

كما أن الدويتو قد يحتاج إلى مطربين يتبادل كل منهما غناء كوبليه ، لكن النوع الشائع هو تبادل الحوار بالأسلوب الغنائى ، مثلما فعل عبد الوهاب كثيرا مع بطلاته فى " حكيم عيون " و " أتأخرت ليه " .

أبطال المشهد الغنائى فى تاريخ الفيلم المصرى ————— سمات الفيلم الغنائى

والاستكتش يتم دائما فى إطار جماعى ، قد يكون ثلاثة أشخاص أو أكثر ، وغالبا ما يتم بشكل استعراضى راقص ، مثلما حدث فى فيلم " خد الجميل " بين عبد العزيز محمود وشكوكو ، وسامية جمال ، فالثلاثة فى استكتش " حكيم عيون " قد تبادلوا الغناء ، حتى سامية التى رقصت فإنها فعلت ذلك وهى تغنى .

وقد يتطور الأمر إلى استعراض جماعى ضخيم ، يغنى فيه أكثر من شخص ، ويرقصون من خلال تصميم رقصات ومشاهد متعددة متلاحقة ، وتتوع الألحان ، وقد حفلت السينما المصرية لبعض الوقت بهذا النوع من الاستعراضات الضخمة ، من أبرزها استعراض " البلياتشو " فى فيلم " دهب " بين إسماعيل يس ، وأنور وجدى ، وفيروز ، ومن حولهم مجموعات كبيرة من الراقصين والراقصات ، ويتم ذلك كله فى صالة استعراضية ضخمة بنيت فيها الديكورات وتتوعت من فقرة لأخرى ، كما أن ذلك تكرر فى أفلام عديدة منها ما قدم فى الحفل الضخم الذى حدث فى فيلم " قلبى دليلى " ، ومنها أيضا ما رأيناه فى أفلام قامت ببطولتها نعيمة عاكف مثل " لهاليبو " ، و " مليون جنيه " ، و " يا حلاوة الحب " ، وهو الفيلم الذى شاركت فيه محمد فوزى الغناء .

إن السمة الأولى والبارزة للفيلم الغنائى أن يكون هناك غناء ، بصرف النظر عن درجاته ، وبالتالى ، فإن كافة المصطلحات التى يمكن أن تتواجد حول هذا الإطار ، تصبح صالحة للاندماج فيه ، منها الكوميديا الموسيقية ، والفيلم الاستعراضى ، والفيلم الموسيقى ، وغيرها .

أما السمة الثانية ، فهى موضوع الفيلم نفسه ، فأغلب هذه الأفلام مصنوعة للبهجة أكثر مما هى مصنوعة لإثارة الشجن لدى الناس ، ولذا

سمات الفيلم الغنائى _____ أبطال المشهد الغنائى فى تاريخ الفيلم المصرى

فإن الكثير من الأفلام الغنائية ممزوجة بالكوميديا أى أنه يجب أن تكون هناك مواقف مضحكة ، وكثيرا ما تكون الأغنيات نفسها مضحكة ، وفى السينما المصرية فإن أغلب هذه الأفلام قد تواجد فيها أبطال الكوميديا المعروفين ، وفى مقدمتهم إسماعيل يس ، وسعاد مكاوى وحسن فايق ، والقصرى ، وزينات صدقى ، وعبد المنعم إبراهيم ، وعبد السلام النابلسى، وقد تطور شكل الغناء فى هذه الأفلام بأن رأينا نجوم الكوميديا هؤلاء ، من غير المطربين يغنون من وقت لآخر فى الأفلام ، لذا ازدهرت الكوميديا الموسيقية ، والكوميديا الغنائية ، وعرفت السينما فى مصر مطربين يتسمون بحيوية واضحة فى الإضحاك ، وكانوا مضحكين من الطراز الأول ، ومنهم محمد فوزى وشادية وفريد الأطرش وعبد الحليم حافظ .

وكم غلفت الأفلام الغنائية بأجواء كوميدية مثل " شارع الحب " و " إنت حبيبى " و " خطف مراتى " و " بنات حواء " و " رصاصة فى القلب " وغيرها .

لكن هذا لا يمنع أن تغلف فى أحيان أخرى بأجواء ميلودرامية ، ثم مأساوية ، وإذا توقفنا عند فيلم " الخطايا " لحسن الإمام كعمل غنائى ناجح ، فإنه لا بد من خلال أجواء مبهجة ومثيرة للضحك والإشراق بين الطالب " حسين " وزميلته فى الجامعة ، وانعكس ذلك فى الانتخابات والرحلات الجامعية ، قبل أن تدخل أحداث الفيلم إلى أجوائها الحزينة .

وبشكل عام ، فإن الكوميديا موجودة فى الأفلام الغنائية بشكل مكثف ، وقد ساعد ذلك على زيادة شعبيتها ونجاحها . وقد ساعد ذلك وجود مجموعة متميزة من كتاب السيناريو والحوار ، ألف الكثير منهم أغنيات الأفلام ، وكان صعود وهبوط قيمة هذه الأفلام مرتبطين بوجود

أبطال المشهد الغنائى فى تاريخ الفيلم المصرى ————— سمات الفيلم الغنائى

هذه الأسماء على الساحة ، وفى مقدمتهم أبو السعود الإبيارى وبديع خيرى و على الزرقانى ، ومن كتاب الأغنيات الخفيفة كان هناك فتحى قورة فى المقام الأول .

والسينما الغنائية مدانة لهذه الأسماء ككتاب ، فهم الذين ضخوا الدم الفكاهى فيها ، ولو راجعت كلمات الأغنيات والاسكتشات التى كتبها أبو السعود الإبيارى على سبيل المثال ، فسوف تجد نفسك فى حالة دهشة من الصياغة العبقرية ، ليس فقط فيما يتعلق بالأغنية الفردية ، ولكن أيضا فى الحوار الغنائى وغيره .

وعلى جانب آخر فإن الأغنيات الحزينة أو أغنيات الألم واللوعة والفراق ، كانت موجودة بدرجات أقل فى الكثير من الأفلام ، ولكنها لم تملأ أحداث كل الأفلام ، فعادة ما يبدأ الفيلم بأغاني بهجة ، وتبعا للأحداث فإن الفرحنة تتلاشى، ويجىء وقت الغدر أو الفراق والنكايات ، ولا بد للمغنى أن يتألم بأغنياته ، والغريب أن الكثير من هذه الأغنيات كانت تعتبر بمثابة وقت ضائع فى الأفلام ، ومنها على سبيل المثال أغنية " إيه ذنبى إيه " فى فيلم " أيام وليالى " ، وأغنية " بينى وبينك إيه " فى فيلم "موعد غرام" ، وقد أحب الناس بعض مطربيههم بدرجات أكثر عندما غنوا للأحزان وخاصة فريد الأطرش . وفى الوقت الذى تختفى فيه هذه الأغنيات فى الأفلام الكوميديية مثل " أحبك إنت " و " عايزة أتجوز " ، و " الزوجة السابعة " ، فإنه فى أفلام أخرى قد نجد أكثر من أغنيتين ، وهذه من الحالات النادرة ، مثلما حدث فى أفلام من طراز " قصة حبى " ، و " رسالة غرام " ، و " من أجل حبى " و " عهد الهوى " ، وكلها تعتمد فى قصصها على مأسى ، مثل موت البطلة أو فراقها ، أو إصابتها بمرض ، وقد غنى عبد الوهاب فى فيلم " دموع الحب " للحبيبة الميتة

سمات الفيلم الغنائى _____ أبطال المشهد الغنائى فى تاريخ الفيلم المصرى

أغنية " أيها الراقدون تحت التراب " كما غنى لفيف من الأغنيات البكائية فى فيلمه " الوردة البيضاء " الذى لم يزل حبيبته فى نهايته وتركها تتزوج من رجل آخر ، واكتفى بالغناء " ضحيت غرامى " .

والملاحظ أن الأفلام التى قام ببطولتها محمد فوزى قد خلت تقريبا من هذا النوع من الغناء الحزين ، فهى أفلام غنائية خفيفة ، ولو راجعنا أفلامه وعلى رأسها " فاطمة وماريكا وراشيل " ، و " بنات حواء " و " من أين لك هذا " ، فسوف نجد أنها كلها تتضمن أغنيات مليئة بالبهجة ، وفى أفلام عبد الحليم حافظ ، كان هناك توازن حيث تبدأ الأحداث بأغنيات خفيفة ، ومع تصاعد الميلودراما تجد الأغنية الحزينة مكانها فى الفيلم ، وعلى سبيل المثال فى " يوم من عمرى " فإن أغنيات من طراز " خايف مرة أحب " ، و " ضحك ولعب وجد وحب " تبدو خفيفة ، أما " بأمر الحب " فهى أغنية اعتراف ، وينتهى الفيلم بأغنية يستعيد فيها صلاح كل ذكرياته مع نانى مرددا : " بعد إيه أبكى عليه وأشتاق إليه " .

وهناك أفلام قليلة لعبد الحليم حافظ اختلفت فيها المعادلة ، مثل " معبودة الجماهير " ، فمع تصاعد قصة الحب والأمل ، يغنى " أحبك " وهو يركب دراجة ، ثم يغنى مع حبيبته سهير " حاجة غريبة " عقب الاعتراف بالحب ، يتجولان فى الحدائق ويتطلعان إلى نجوم الليل اللامعة فى السماء ، وما أن يبدأ الحب فى الانتهاء ، حتى تتحول كل أغنيات الفيلم الباقية إلى دموع حزينة ، منها " جبار " ، و " لست قلبى " و " بلاش عتاب " .

وهذا النوع من الأغنيات مطلوب باعتبار أنه يسد لدى المستمع والمتفرج فراغا يعانيه من فشل أحيانا فى قصص الحب ، ومن هنا يأتى الاندماج بين المطرب والجمهور ، حيث يحس المرء أن المطرب هو لسان

أبطال المشهد الغنائى فى تاريخ الفيلم المصرى ————— سمات الفيلم الغنائى

حاله ، يتألم له ونيابة عنه ، وكأنه يحس به ، يتغنى عن همومه ويبلغه ؛
أنا أيضا أتألم وأعانى مثلك ، بل إن حالى أشد من حالك .

الغناء فى السينما المصرية ظاهرة رجولية ذكرية أكثر منها ظاهرة
أنثوية ، فرغم ذلك العدد الكبير من المطربات اللاتى عملن فى السينما ،
فإن الظاهر هو سيادة نجومية المطرب ، ورغم وجود أم كلثوم فى نفس
العصر الذى عمل فيه عبد الوهاب ، فإن أفلام هذا الأخير كانت تحقق
النجاح أكثر ، أما شادية فقد ظلت تودى الأدوار الثانية فى أفلام كثيرة إلى
أن اضطلعت وحدها بالبطولة ، وما أن حدث ذلك ، حتى عملت لسنوات
قليلة فى الغناء السينمائى ثم قررت أن تصبح ممثلة دون أن تغنى . صحيح
أن هناك حالات استثنائية مثل ليلي مراد ، وصباح ، ولكننا نقصد هذا الكم
والعدد الهائل الذى عمل فى هذا النوع من الأفلام .

وقد كانت هناك عادة مألوفة بالنسبة للمطربات ، أن أسماءهن كانت
تسبق أسماء زملائهن من الرجال حين لا يكونوا من المطربين ، مثلا اسم
شادية أو صباح كان يسبق عادة شكرى سرحان أو رشدى اباطة ، أو أحمد
مظهر ، باعتبار أن مساحة ظهور أى مطربة على الشاشة زمنيا ، لابد أن
يكون أكثر من زميلها ، فلو قلنا أن صباح غنت خمس أغنيات فى فيلم
" وكر الملمات " لحسن الإمام ١٩٥٧ ، فإنها ستظهر فى الفيلم على الأقل
٢٥ دقيقة تغنى فيها ، وبالفعل فإن شكرى سرحان فى هذا الفيلم وفى أفلام
أخرى عديدة كان بمثابة البطل الثانى أمام مساحة الدور الممنوح للمثلة ،
وقد حدث هذا كثيرا فى أفلام عديدة لشكرى سرحان مثلا ، منها "إغراء"
أمام صباح و " الهاوية " و " موعد مع الحياة " أمام شادية .

أما عندما تكون هناك مطربة أمام مطرب فإن المطرب هو الذى
يسبق ، باعتبار أن النجومية له فى المقام الأول ، ولو توقفنا عند صباح

سمات الفيلم الغنائى _____ أبطال المشهد الغنائى فى تاريخ الفيلم المصرى

مثلا ، باعتبار بروزها وعملها الدؤوب فى السينما الغنائية ، فقد جاء اسمها دوما بعد فريد الأطرش فى " بلبل أفندى " و " لحن حبى " و " ازاي أنساك " ، كما حدث ذلك مع محمد فوزى فى " الأنسة ماما " وغيرها ، وتكرر نفس الأمر بالنسبة لشادية .

وقد لمعت نجومية المطربين عن المطربات فى السينما الغنائية من خلال أسماء من طراز محمد عبد الوهاب وعبد الحليم حافظ وفريد الأطرش ومحمد فوزى .

ساعدت السينما الاستعراضية على زيادة الاقبال على الأفلام الغنائية ، وقد كان هناك جيل كبير من المخرجين متحمس لهذا النوع من الأفلام ، برعوا فيه وظلوا أسرى له ، وهو أسمر جميل رائع لا يحاولون بالمرّة الخروج عن ناموسه ، وارتبط ازدهار السينما الغنائية والاستعراضية بوجودهم ، يكتشفون المواهب الجديدة ولديهم أنوف بالغة الحساسية فى التعرف على أماكنها ، ثم تقديمهم إلى الناس بالشكل الذى سيحقق نجومية وإيرادات عالية ، وقد كان حلمى رفلة هو الأكثر أهمية فى هذا المضمار ، ليس فقط لأنه المنتج والمخرج ، بل أيضا لأنه نوع فى اكتشاف نجوم ونجمات الغناء ، فإذا كان حسين فوزى قد حصر عمله فى حدود أسماء قليلة من طراز صباح ونعيمة عاكف ، فإن حلمى رفلة قدم العشرات من المطربات والمطربين فى خطواتهم الأولى ، من شادية إلى إسماعيل يس وعبد الحليم حافظ ومحرم فؤاد وهدى سلطان ورياض السنباطى وأيضا صباح وغيرها .

أما عباس كامل فإنه قدم لهذه السينما كل من عبد العزيز محمود وكارم محمود بالإضافة إلى نجاح سلام وزوجته سعاد مكاوى التى عملت معه تقريبا فى أغلب أفلامه وكانت القاسم المشترك فيها ، ورغم أنها لم

أبطال المشهد الغنائى فى تاريخ للفيلم المصرى ————— سمات الفيلم الغنائى

تحصل قط على دور البطولة المطلقة ، فإنها كانت موجودة بدرجات مختلفة فى أعمال زوجها .

وهناك أسماء أخرى برعت فى تقديم الفيلم الغنائى والاستعراضى ، فقد ارتبط اسم محمد كريم بعبد الوهاب وارتبط اسم بدرخان بأغلب أفلام أم كلثوم وفريد الأطرش ، ثم قدم نجاة الصغيرة .

أما بركات فعمل بين فريد الأطرش وليلى مراد ، وعبد الحليم حافظ وشادية ، وانتقل نيازى مصطفى بين أكثر من مطرب ، وكانت أفلامه محطات مهمة يمكن الوقوف عندها ، مثل "مصنع الزوجات" عام ١٩٤٢ و "بنات حواء" عام ١٩٥٤ .

وكما أشرنا فإنه بابتعاد هذه الأسماء عن الساحة لأسباب متعددة ، قد جعل السينما الغنائية تنحصر ، ببساطة لأنهم كانوا قادرين على اكتشاف المواهب الجديدة وتقديمها إلى الناس فى أحسن صورها . أما الجيل التالى فكان منشغلا أكثر بأفلام الحركة ، ومنه على سبيل المثال حسام الدين مصطفى ، وفى مرحلة مقاربة اتجهت السينما إلى الأدب حيث الحوارى والمناطق الشعبية ، ولم يكن من الممكن أن تطعم أفلام من طراز " بداية ونهاية" ، و "دعاء الكروان" ، والطريق " و " اللص والكلاب " و " يوميات نائب فى الأرياف " بأى نوع من الأغنيات .

السمة الأكثر أهمية فى هذا النوع من الأفلام ، هو نوع القصة ، فأسباب الغناء تتعدد فى حياة الإنسان لكنها تتقارب ، فقد يكون الغناء حالة هروبية أو اندماجية أو تجسيد لشجن . ولذا ، فإن قصص الأفلام التى بها أغنيات من المفضل أن تكون بسيطة ، سطحية خالية من تعقيدات الحياة ومن وحدة المأسى الحادة ، وأيضا من الميلودراما ، وأبطال هذه القصص

سمات الفيلم الغنائى _____ أبطال المشهد الغنائى فى تاريخ الفيلم المصرى

يجب أن يتسموا ببساطة واضحة وسمو فى المشاعر ، ولذا فإن هناك مشكلة ما وعقدة ، لكنها سهلة الفك ، فما أسهل أن تشعر الحبيبة بالغيرة من فتاة تسكن فى بيت الحبيب ، مثلما حدث فى فيلم " يحيا الحب " لمحمد كريم ، حين تظن أن حبيبها يخونها فإذا بالفتاة أخته ، وبالتالي فما أصعب هذه المشكلة عليها وما أسهل حلها كى يصفو الجو فيما بعد .

وإذا كان هذا قد حدث فى فيلم تم إنتاجه فى بداية السينما الغنائية ، فإن فيلما من طراز " معبودة الجماهير " أو " شارع الحب " أو " يوم من عمرى " لا تعدو فيه أن تكون المشكلة أكثر اتساعا من ذلك ، فالمشكلة هنا هى وشاية تافهة من طرف يريد أن يفرق بين الحبيين ، ومن الواجب أن يعرف المتفرج هذه الوشاية ويعرف أطرافها وينتظر أن يتم الكشف عنها . وفى " يوم من عمرى " لم تكن هناك وشاية ، بل كان على الحبيبة أن تعود إلى بيت أبيها وهى التى هربت منه ، وعليها بعد أحداث قليلة أن تعود إلى حبيبها .

وقمة مأسى الحب هو الفراق ، أن يكون هناك رجل آخر يسلب الفتاة من حبيبها ، فيروح يغنى على أطلال الحب ، ومثل هذه الأغنيات تصنع شجنا رائعا فى افلام من طراز " قصة حبى " ، الذى غنى فيه فريد الأطرش " قدام عينيه وبعيد عليا ، مقسوم لغيرى وهو لى " ، ثم " سألنى الليل بتسهر ليه .. مدام قلبك صبح خالى " .

وعندما تعددت قصص الأفلام الغنائية فقدت بريقها ، كأن نرى المطرب يقوم بدور ضابط شرطة أو يمارس الحركة والعنف ، ولذا فإن أبطال هذه القصص الغنائية يجب أن يكونوا من الطلاب والموظفين الصغار ، وغالبا ما يكونوا من الطبقة المتوسطة ، مثل الشخصيات التى

أبطال المشهد الغنائى فى تاريخ الفيلم المصرى ————— سمات الفيلم الغنائى

جسدها عبد الحليم حافظ ، أو أن يكونوا من أبناء الأسر الموسرة ، مثل الشخصيات التى جسدها عبد الوهاب ، أو هم فنانون مبتدعون فقراء ، لكنهم على ثقافة خاصة عليهم صعود سلم المجد ، مثل الشخصيات التى جسدها فريد الأطرش ومحمد فوزى .

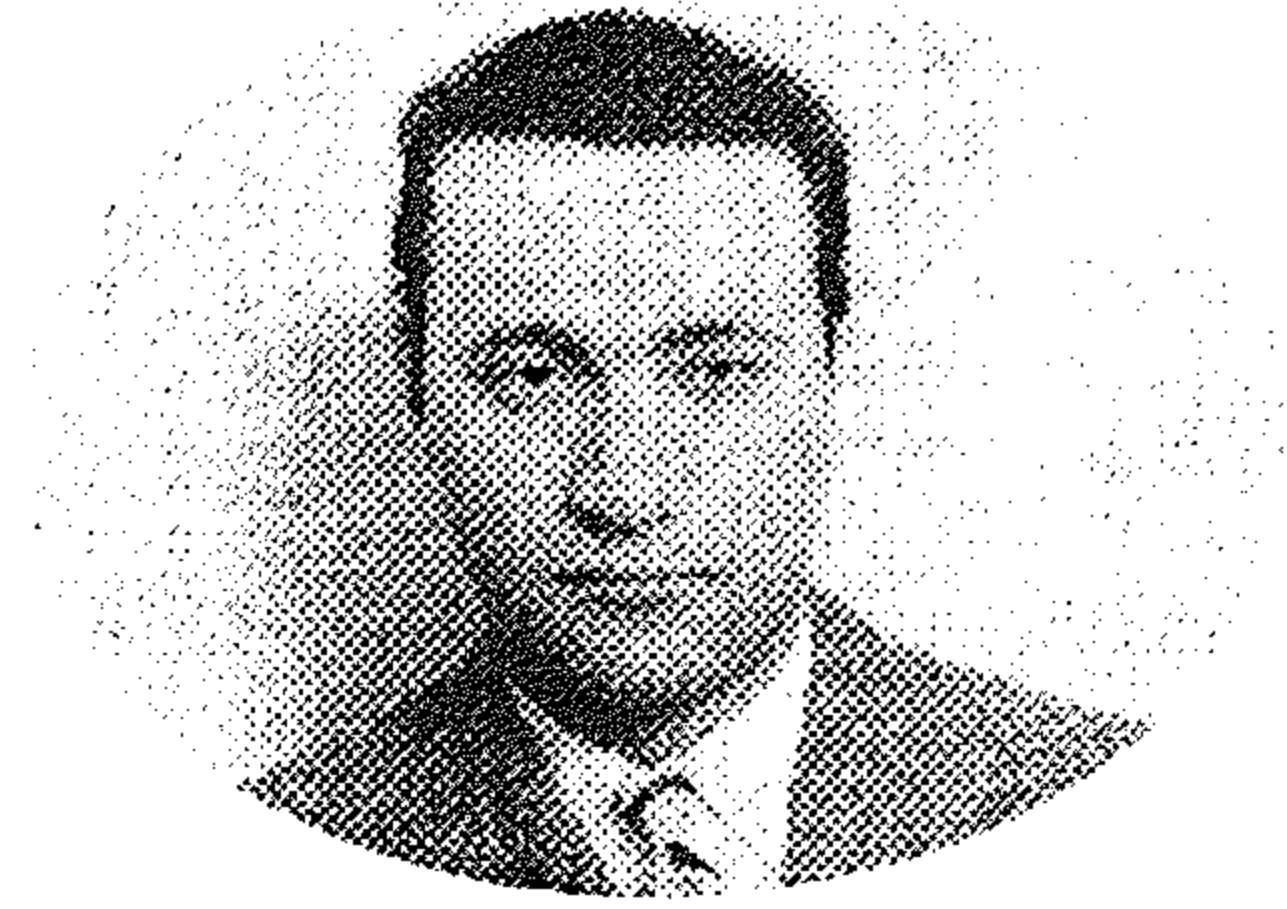
كما امتلأت السينما بقصص بسيطة عن أبناء الحرف الشعبية ، كالمكوجى والنجار وسائقى سيارات الأجرة ، وقد لمع فى هذا النوع من الأفلام محمد الكحلوى وعبد العزيز محمود ، وكارم محمود ومحمد رشدى وغيرهم .

ولاشك أن هناك سمات عديدة تجمع بين الأفلام الغنائية ، حاولنا هنا أن نوجزها ، وسوف نجدها فى حشايا دراستنا للسينما الغنائية .



لقطة من فيلم السوق السوداء إنتاج عام 1945

الفصل الثانى



محمد عبد الوهاب

نعم ، لقد نطقت السينما المصرية خصيصا لكى تغنى على حنجرة محمد عبد الوهاب ، وكل المطربين الذين ينتمون إلى عصره ، والذين جاءوا بعده ، ثم الذين سيأتون من بعدنا .

وقد صنع عبد الوهاب وأقرانه من السينما كائنا مغنيا صداحا فى المقام الأول ، وظلت السينما طوال ربع قرن على الأقل تغنى بشكل مكثف وترقص وتقدم استعراضاتها طربا وابتهاجا معبرة عن سعادتها بالنطق .

وقد كان من حسن حظ السينما الناطقة ، ثم الغنائية ، أنها جاءت فى فترة حظى فيها عبد الوهاب بهذه النجومية الخارقة ، فتم استقبال فيلم "الوردة البيضاء" لمحمد كريم ١٩٣٣ بمثل هذا النجاح غير المسبوق والمنقطع النظير فى السينما ، إنه نجاح حدثتى عنه أمى التى عاشت فى هذه السنوات بكل إيهار وإعزاز ، وهى سيدة أمية لم تتلق أى تعليم ، سوى قيامها بالتوقيع عندما صارت أما لخمسة أشخاص ، قالت إن ظاهرة ما ولدت

فى المجتمع المصرى آنذاك ، فكل شىء صار ورييا ، حتى أثاث البيوت صار منقوشا بالورد ، وملابس النساء ، والورود المهداة للعشاق ، ولم تكن أغنيات عبد الوهاب تكف عن البث ، خاصة تلك التى أنشدها فى الفيلم .

ونحن نتوقف عند هذه الظاهرة ، لأننا لو تصورنا الفيلم بدون عبد الوهاب وأغنياته ، فسنجده حالة من الكآبة بلا معنى ، خالية الروح ، ولذا فإنه كما كتب بعض النقاد ، أننا أمام أغنيات لعبد الوهاب تم حشدها كى تناسبها قصة حب يائسة .

وقبل أن نتحدث عن الفيلم ، فإن أفلام عبد الوهاب السبعة ، تنتمى إلى سينما محمد كريم ، فى المقام الأول . ولذا فإنها أعمال ذوات أسلوب واحد متقارب ، فنحن أمام مطرب له شعبيته الأولى ومحبوب فى البلاد . ولذا فإن القصة تأتى من أجل أن تلائمه ، وكسمة دائمة للنجم من هذا الطراز فإنه لابد للناس أن تراه حاضرا على الشاشة . يغنى لها وسط الجنائين والحقول ، يأمل ويتأمل ، ويتألم . وذلك كله فى إطار من الغناء .

وأفلام محمد عبد الوهاب السبعة مع كريم هى : " الوردة البيضاء " ١٩٣٣ ، " دموع الحب " ١٩٣٥ ، " يحيا الحب " ١٩٣٨ ، " يوم سعيد " ١٩٤٠ ، " ممنوع الحب " ١٩٤٢ ، " رصاص فى القلب " ١٩٤٤ ، ثم "لست ملاكا" ١٩٤٦ . وهناك فيلمان غنى عبد الوهاب فى ختام كل منهما، وظهر باسمه كمطرب مشهور، يغنى مرة فى بيت صديقه يوسف وهبى وذلك فى فيلم " غزل البنات " لأنور وجدى ١٩٤٩ ، ثم " منتهى الفرح " لمحمد سالم عام ١٩٦٣ . ويمكن لنا أن نتحدث عن عبد الوهاب كملحن أثرى أغلب تاريخ السينما المصرية بالأغنيات التى شدا بها عشرات المطربين والمطربات ، لكن ما يهمنا فى المقام الأول ، هو الوقوف عند

الغناء فى الأفلام التى مثلها ، باعتبار أننا نتوقف عند أغنيات لحنها لدى كل مطرب أو مطربة ، قام عبد الوهاب بتلحين أعماله .

وبالنظر إلى الغناء فى فيلم " الوردة البيضاء " ، فهو غنوة متواصلة ، ما يكاد المطرب ينتهى من أغنية حتى يشدو بأخرى ، سواء بشكل متواصل ، أو قد تتخلل المسافة بين الأغنيتين جمل حوارية قصيرة ، تعبر عن حب يائس بين فتى فقير ، وفتاة من أسرة غنية ، عليه فى النهاية التضحية من أجل سعادتها ، وقد انسكب كل هذا اليأس فى كلمات الأغنيات .

وعلى سبيل المثال ، فإن جلال افندى العاشق ، يغنى " جفنه علم الغزل " لبشارة الخورى ، فى أحد المشاهد وما أن ينتهى منها ، حتى يغنى أغنية أخرى هى " نادانى قلبى إليك " لأحمد رامى .. وقد احتشد الفيلم بعدد كبير من الأغنيات ، شدا بها عبد الوهاب وسط الطبيعة ، هى " يا وردة الحب الصافى ... تسلم إيدى سقاكى " ، ثم " يالى شجاك الأنين " ، و " ضحيت غرامى " ، و " يا لوعتى يا شقايا " وهى كلها من تأليف أحمد رامى ، وأغنية " النيل نجاشى " لأحمد شوقى ، ثم " سبع سواقى بتتعى " .

وهذه الأغنيات الثمانية الطويلة تملأ الفيلم ، ولا شك أن الناس قد ذهبت لمشاهدة عبد الوهاب وسماعه فى صالة رخيصة الثمن ، قياسا إلى أسعار الحفلات ، فالناس تود رؤية مطربها المفضل قبل بداية زمن الراديو . لذا فقد كان كل هم المخرج هو أن يوصل أكبر عدد من أغنيات عبد الوهاب إلى الناس . وقد تلاقى فكر المخرج والمطرب فى هذا الشأن ، فانتقل إلى أكثر من فيلم ، حتى وإن لم تكن حدوة الفيلم تناسب هذا الأمر .

وقد اتفق النقاد حول هذه النقطة ، فكتب على أبو شادى فى مقال له نشرته مجلة " فن " حول الفيلم قائلا : " فلم تكن أحداث الفيلم سوى ذرائع للغناء - بسبب أو بلا سبب - فأغنيته الأولى فى الفيلم ، وفى السينما عموما ، كانت " يا وردة الحب الصافى " ، وكان الفيلم قد اختلق مناسبة إهداء رجاء وردة بيضاء لجلال حين ساعدها فى العثور على إحدى حبات عقدها المنفرط فى الحديقة . فما كان من بطلنا إلا أن ذهب إلى منزله ، وجلس يتأمل الوردة البيضاء . وحلأ له أن يحدثها ، ويغنى لها " يا وردة الحب الصافى " ، على الرغم من أن الموقف لم يكن به حب ولا غيره ، حتى فى ذلك الوقت .

وباعتبار أن السينما الغنائية كانت فى بدايتها ، وأن "الوردة البيضاء" هو أول أفلام هذه السينما ، فإن كريم كانت له رؤية خاصة به ، فالمغنى يشدو بأغنيته وحده ، وهو هنا دون جوقة ، أو كورس يردون عليه ، وهو موجود فى غرفته ، فالأغنية حالة فردية ، أو موجود فى الطبيعة ، وتظل الأغنية أيضا حالة فردية . وجلال هنا موظف ، لا يحلم مثل مطربين كثيرين سيأتون بعده ، أن يحقق المجد ، والشهرة ، والغريب أن عبد الوهاب فى مجموع أفلامه ، لم يلعب دور المطرب الشاب الفقير الذى يحاول أن يجد لنفسه فرصة النجاح والشهرة ، بل كانت الشخصيات التى يجسدها لموظف فقير ، أو على قد الحال ، يعمل أحيانا فى وظيفة مرموقة، ينتمى لأسرة ثرية . فى أغلب الأحوال هو شخص جنتلمان ، خفيف الظل ، حاضر البديهة . وقد دفع جلال ثمن هذا الفارق الاجتماعى فى فيلم " الوردة البيضاء " ، فضحى بحبه من أجل حبيبته ، ومن أغنيات الفيلم " سبع سواقي " ، و "جفنه علم الغزل " ، " نادانى قلبى إليك " ، " يا لوعتى يا شقايا " ، " النيل نجاشى " ، " ياللى شجاك الأنين " ، ثم " ضحيت غرامى " .

أما تجربة عبد الوهاب التالية ، فقد كتبها محمد كريم عن رواية "ماجدولين"، التى ترجمها المنفلوطى تحت اسم " تحت ظلال الزيزفون " لألفونس كار . وكتب الحوار عبد الوارث عسر ، وفى هذا الفيلم بدت كافة ملامح شخصيات عبد الوهاب فى السينما ، فهو شاب فقير ، لكنه ليس بعيدا عن عالم الأثرياء ، كما أن اسمه محمد ، وهو يغنى لنفسه كلما شاء ، أو كلما دفعته الظروف إلى ذلك ، وهو يسكن فى غرفة بمنزل أحد الأثرياء ، وتتمو قصة حب بينه وبين ابنة هذا الثرى ، يتفقان على الزواج ، يعين مدرسا ، ثم تجيئه ثروة مفاجئة حين يموت عمه دسوقي ، ويبدأ الاستعداد لإتمام الزواج ، إلا أنه يصدم حين يعرف أن صديقه الذى يقصده ويتصوره وفيما قد خطبها ، ولأن هذا الصديق من الأثرياء ، فإن محمد يترك الأمر ويقرر السفر كى يعمل مطربا فى مسارح الشام ، وعندما يعود إلى مصر يعرف أن زوج حبيبته قد بدد أمواله على موائد القمار ، مما دفعه للانتحار ، أما نوال نفسها فإنها تعيش فى ظروف نفسية سيئة للغاية ، خاصة بعد أن مات أبوها ، وعندما تطلب منه أن يسامحها يتردد ، وتقرر أن تتحدر بإلقاء نفسها فى البحر .

وكما نرى فإن هذه هى المرة الثانية التى تحرم فيها الشخصية التى يجسدها عبد الوهاب سينمائيا من حبيبته ، ومن الواضح أن هذه التجربة قد أعجبت محمد كريم بعد نجاح " الوردة البيضاء " ، فسعى إلى تكرارها ، حيث أن موت الحبيبة ، أو العيش على الذكرى يجعل الناس أكثر تعاطفا مع بطلها الحزين النبيل ، فهو يردد فى نهاية الفيلم : " كنت خائف أموتها من الفرح .. موتتنى من الغم .. أنا باحلم " .

وفى هذا الفيلم أيضا بدأت سمة جديدة فى أفلام عبد الوهاب ، فرغم نجوميته، ووجوده فى أغلب حوارات الفيلم أمام المشاهد ، فإن عليه الاستعانة

الاستعانة بمطربات ليعملن أمامه ، وقد وقفت نجاة على هنا أمامه ، وهى واحدة من أشهر المطربات فى تلك الآونة ، ثم مع ليلى مراد ، ورجاء عبده ، ودفع براقية إبراهيم إلى الغناء أمامه فى " رصاصة فى القلب " عام ١٩٤٤ ، كما وقفت أمامه أيضا تغنى المطربة نور الهدى .. ومن أغنيات فيلم " دموع الحب " : " تحية العلم " ، " ما أحلا الحبيب " ، " سهرت منه الليالى " ، " يا ما بنيت قصر الأمانى " ، " صعبت عليك " ، " فى البر لم فتكم " ، ثم " أيها الراقدون تحت التراب " .

وقد عاد نفس الموظف العاشق للظهور من جديد فى فيلم " يحيا الحب " عام ١٩٣٨ . وهو فيلم بسيط ، يقوم فى المقام الأول على قصة حب ، بلا مشاكل حقيقية، فكل ما يثير المتاعب بين الحبيبين هو الغيرة التى تتولد فى قلب الفتاة عندما ترى فتاة أخرى فى شقة محمد ، ثم تكتشف بعد ذلك أنها أخته ، كى تصفو الأمور بعد ذلك .

وفى هذا الفيلم مثلا ، لم يستأثر عبد الوهاب بكل القصة ، فنحن نرى جانبا آخر بالغ الجانبيه ، منها ما يتمثل فى موقف الفتاة من خطيبها أستاذ علم الحشرات، فكلا الطرفين فى واد مختلف عن الآخر ، هو يعشق الحشرات ، وهى تفضل الموسيقى .. " أنا صحيح وبنى ما بترتاحش للمزيكا ، لكن الحشرات التى بدرسها كثيرا ما نحتال على ترويضها بأنغام الموسيقى " ، وهناك مشاهد طويلة بين الاثنين تعبر عن المسافة النفسية والمزاجية الشاسعة التى تفصل بينهما ، مما يوحي أنها سوف تشكل إيقاعا متناغما مع الموظف محمد فتحى . وهذا الأفندى ، شاب أنيق ، يرتدى ملابس العصرية ، الطربوش ونظارة طبية ، وهو يتعامل مع الآخرين بطريقة أنيقة .

ورغم أن محمد فتحى موظف ، فإنه يعيش حياته ، فلا مانع أن يدفع ثلث مرتبه إيجارا للشقة التى يسكنها ، وعندما تضيق به السبل ، يؤجر شقة أخرى أقل قليلا من حيث الأجرة .. وفى هذه الشقة سوف يتعرف على حبيبته لأول مرة ، حيث سيتصور أنها هى التى تقذف نافذته بالطوب ، وفى الحقيقة فإن هناك جارة أخرى مهووسة هى التى تفعل ذلك .. فتدور مواجهة بينهما ، ثم يكتشف أن مديره فى البنك خالها ، وعندما تأتى الفتاة لزيارة الخال ، تحدث مواجهة ثانية مما يدفعها إلى أن تطلب من الخال نقله إلى بنى سويف .

والفيلم يقوم على أساس أن الحب يأتى أحيانا بعد الخصومة ، مما يدفع بمحمد إلى أن يتتبع الفتاة كى تسافر للإسكندرية ، ويركب القطار كى يغنى لها " يا وابور قوللى رايح على فين " ، وفى الإسكندرية يتبعها فى التاكسى إلى قصر فخم يمتلكه أبوها .

وقد تبادل الاثنان الغناء ، إما بشكل فردى لكل منهما ، أو بقيامهما بالغناء معا ، فقد وقفت ليلى مراد على شاطئ الإسكندرية لتغنى :

ياما رق النسيم * * لما يداعب خيالى

خلانى وحدى أهيم * * وأصبح فى وادى أمالى

الجو رايق وصافى * * والبحر موجه موافى

أما محمد أفندى فقد غنى أغنية :

أحب عيشة الحرية * * زى الطيور فوق الأغصان

مادام حبايى حواليا * * كل البلاد عندى أوطان

والفيلم لا يريد أن يجعل من بطله فقيرا " نقيبا " حيث نعرف أن أباه رجل ميسور ، جاء ليعرض عليه المال باعتباره من أثرياء الريف ، لكن محمد أفندى يود الاعتماد على نفسه ، وقد كتب سامى السلامونى عن هذا

الفيلم فى مجلة " فن " اللبنانية - ديسمبر ١٩٨٨ - أنه " فى الفيلم المصرى لا يمكن أن تمضى قصص الحب ببساطة دون افتعال مأسى ومشاكل لكى يتعذب الجميع ، وليطول زمن الفيلم ، لتصبح هناك فرصة للشكوى ومزيد من الأغانى الباكية " .

" فنحن نكتشف فجأة أن عبد الوهاب له شقيقة هى زوزو ماضى التى جاءت تزوره ، فتراها ليلى مراد وتظنها عشيقته .. فتبكى .. ثم فى حفل فخم فى أحد قصور جاردن سيتى تتعمد تجاهله ، والإقبال على خطيبها السابق مجاهد بك أستاذ الحشرات لكى يغنى عبد الوهاب حزينا :

عندما يأتى المساء * * ونجوم الليل تنثر
أسألوا الليل عن نجمى * * متى نجمى يظهر ؟

ولكن أغنية واحدة فى موقع كهذا لا تكفى بالطبع ، ولذلك فهو وتحت ضغط الحسناوات يغنى مرة أخرى :

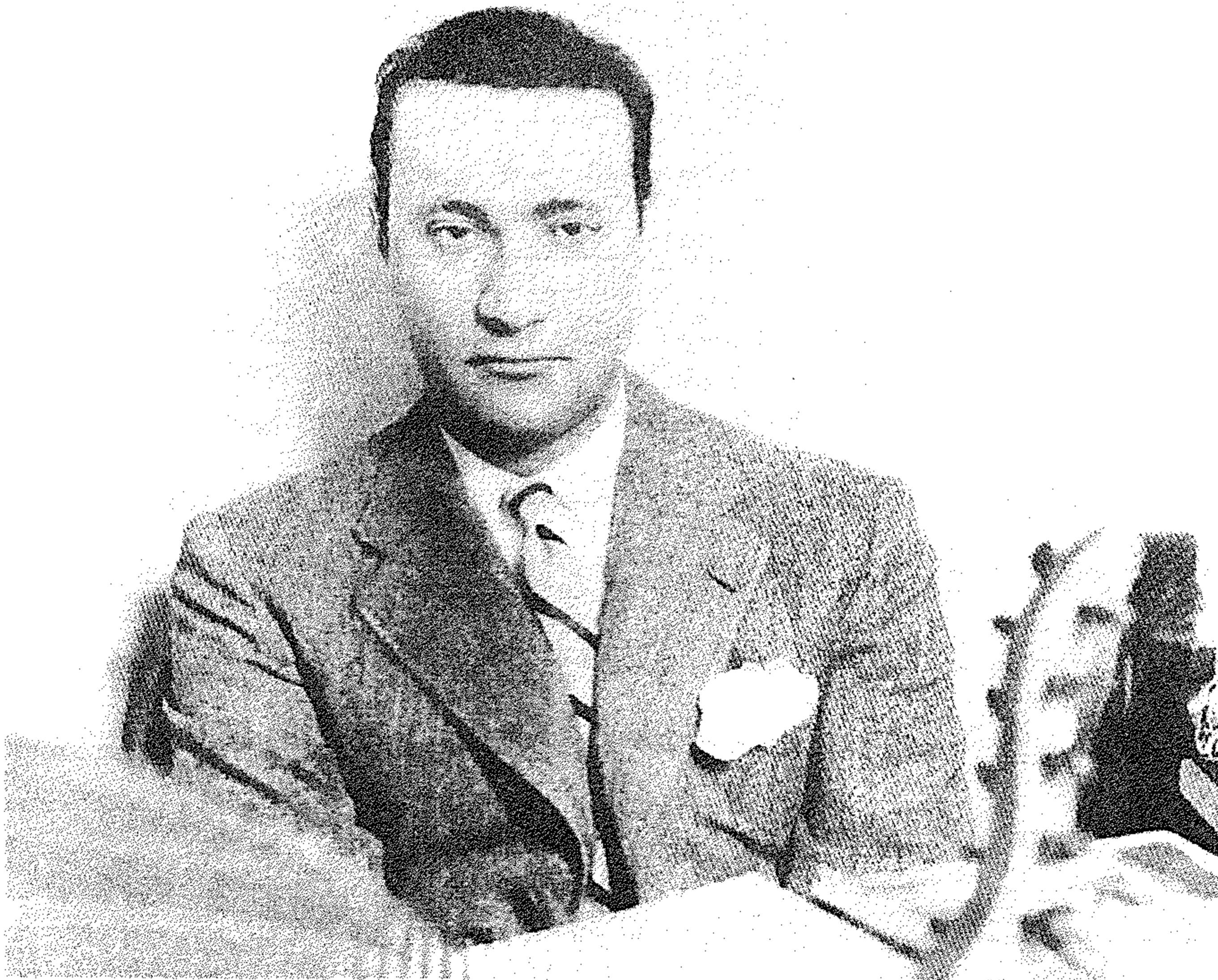
يا دنيا يا غرامى * * يا دمعى يا ابتسامى
مهما كانت آلامى * * قلبى يحبك يا دنيا
الظلم ده كان ليـه * * هو أنت ذنبك إيـه

ومن الأغنيات الثنائية التى غناها الاثنان معا هناك " يا دى النعيم " حيث يعبر الحبيبان عن سعادتهما بزوال سوء التفاهم ، ويشتركان معا فى ترديد كلمات الأغنية :

عبد الوهاب :	يا دى النعيم اللى أنت فيه يا قلبى	من بعد العذاب
	كان لك حبيب تشاق إليـه	بعد الغياب
ليلى :	كانت سحابة وراق الكون	من بعد ما حجبك عنى
	وكان خيالى كله ظنون	فى اللى بدا لعينك منى



محمد عبد الوهاب
من أبطال المشهد الغنائى فى السينما المصرية



محمد عبد الوهاب وأماهه على مكتبه العود بصفة دائمة

ولعل الفيلم الوحيد الذى قام فيه عبد الوهاب بدور موسيقى شاب سبىزغ نجمه فى عالم الغناء هو "يوم سعيد" عام ١٩٤٠ ، والذى كتبه المخرج محمد كريم ، واشترك عبد الوارث عسر فى كتابة الحوار مع المخرج ، وهذا الموسيقى يعيش أيضا فى عالم بسيط ، هو شخص محتاج لأن يعرف لكنه لا يتورع عن الوقوف بجانب الفقراء والضعفاء ، ويصادفه سوء الحظ فيتوقف عن العمل ، ويلتقى مع فتاة فيقع فى غرامها ويتعاهدان على الحب ، يطلب منها أن تزوره فى منزله من أجل أن يسمعها أحد ألقانه ، لكن هذه الزيارة لا تعجب صاحب البيت ، رغم أن الأمر يتم بشكل عائلى . وهناك أسرة أخرى تتكون من أم أنيسة وابنتها الصغرى اللتين تباركان العلاقة ، فعن طريق أصحاب البيت تعرف على هذه الفتاة ، لكن والدها يعترض على هذه العلاقة مستندا إلى فقر هذا المطرب وفشله ، وتحاول الفتاة مع أبيها الذى يوافق على مقابلته ، ولكن تصادف أن يكون يوم المقابلة هو يوم احتفال عند الهائم التى يعمل عندها الأب ، فيحاول الاعتذار عن الحفل للقاء خطيب ابنته ، وتقترح عليه الهائم أن يصطحب ابنته وخطيبها إلى الحفل مما يطرح له فرصة للغناء ، تعجب به هذه السيدة الثرية وتحاول إثراء الوالد عن الخطبة لأن هذا الشاب لا يصلح لابنته ، بل تحاول الوقعة بين الحبيبين ، وفى نفس الوقت تحاول استمالته وإغراءه بالمجد والشهرة إذا وافق أن يكون لها ، ولكنه يرفض ، فتعرض عليه الغناء فى حفلتها بالعزبة ، ويسافر إلى هناك ، ويكتشف أنها تدبر له مكيدة تكبله فيها بالزواج ، فيهرب منها ويعود إلى محبوبته فى المدينة .

وكما نرى ، فإن قصص هذا النوع من الأفلام تنسم بالبساطة ، ودون تعقيدات ، وتكاد تكون متشابهة فى مضمونها العام ونهاياتها ، وذلك

من أجل إتاحة أكبر فرصة للأغنيات ، ولم تكن سميحة سميح هنا بالمطربة ، فترك عبد الوهاب لنفسه العنان كي يغنى لها ، بل إن محمد كريم أدخل أوبريت مجنون ليلى بصوته مع أسمهان ، وتمثيل أحمد علام كي يضمن لهذا الأوبريت أن يصور سينمائيا .

ومن أغنيات الفيلم "طول عمرى عايش لوحدى" ، "إيه أنكتب لى يا روحى" و "يا ورد مين يشتريك" ، و "محلاها عيشة الفلاح" ، "يا ناسية وعدك" ، و "الصبا والجمال" ، و "إجرى إجرى" .

وفى عام ١٩٤٢ ، عاد عبد الوهاب من جديد ليمثل أمام مطربة فى فيلم "ممنوع الحب" المأخوذ عن "روميو وجولييت" مع المزيد من التصوير والتصريف، فقد كان على الحبيبين اللذين ينتميان إلى عائلتين متاحرتين أن يتزوجا ، وأن يقوم كل طرف بمحاولة إيهام الطرف الآخر أن ينتقم ابنه أو ابنته بالزواج . فالفتاة فكرية تقنع أسرتها أنها ستعذب عزيز بعد الزواج به ، ثم لا يلبث الحب أن ينمو بينهما ، وبالتالي فإن النهاية المأساوية عند شكسبير تتحول هنا إلى مناسبة سعيدة من أجل لم شمل الأسرتين .

وقد امتلأ الفيلم بالأغنيات الفردية لمحمد عبد الوهاب ، مثل "يا مسافر وحدك" ، و "بلاش تبوسنى فى عنيا" ، و "هليت يا ربيع" ، و "يا مراكبى" ، و "ردى عليا" ، و "آن الآوان" . وغنى مع شريكته فى الفيلم "قول لى بقى اتأخرت ليه" ، "يا للى فت المال والجاه" ، و "ممنوع الحب" ، وغنت رجاء عبده وحدها "ح يحبنى" ، إذن فعدد أغنيات الفيلم "١٣ أغنية" .

أما فيلم "رصاصه فى القلب" عام ١٩٤٤ ، فهو الفيلم الأكثر بهجة فى حياة عبد الوهاب السينمائية ، وقد تم رسم حكاية الفيلم المستوحى من قصة لتوفيق الحكيم شخصية البطل كإنسان نكى ، مفلس ، نبيل ، يسعى إلى الاستدانة بأى شكل ، وتحوم حوله البنات ويعيش فى بهجة ، ويتعامل مع الحياة بلا مبالاة ، فهو يعيش لحظته ، وكل ما يهمله هو أن يكون سعيدا ، ولعل الجو الذى تم فيه تصوير أغنية "انسى الدنيا وريح بالك" يعكس كل هذه الصفات جميعها ، ففجأة ، امتلأت شقة الموظف المفلس بالحسان اللاتى يرقصن ويدخن السجائر ، والغريب أن المخرج لم يذهب إلى الطبيعة كعادة مخرجى الأفلام الاستعراضية .

وقد وقع هذا الشاب فى غرام فتاة شاهدها تتناول المرطبات فى جروبى ، ثم التقاها عند طبيب الأسنان ، واكتشف أن قريبه طبيب الأسنان خطيب لها ، وذلك بعد أن كان سهم الحب قد نفذ تماما فى قلبه .. ثم راح يقف بجوار صديقه كى يتزوج من حبيبته ، وحاول التضحية بأى ثمن لسعادته ، لكن الحبيبين يلتقيان فى النهاية .

وفى الفيلم تسع أغنيات ساعدت على إكسابه جوا رائعا من البهجة ، وكان عبد الوهاب خفيف الظل فعلا ، لذا فهو الفيلم الأقرب إلى الناس من ناحية قيمته الفنية ، أو من ناحية قبوله ، وقد اختاره النقاد ضمن أهم مائة فيلم فى مصر بمناسبة مرور مائة عام على نشأة فن السينما .

وقد غنى عبد الوهاب وحده عدة أغنيات منها " أحبه مهما أشوف منه ، ومهما الناس قالت عنه " ، ثم " يا جلاس الشوق " ، و " حنانك بى ياربى " وغنى وهو فى البانيو أغنيته الطريفة " الميه تروى العطشان " ، وانسى الدنيا وريح بالك أوعى تفكر فى اللى جرى لك " ، ثم " مشغول

بغيرى وحييته " ، وهذه هى الأغنية الوحيدة الحزينة فى الفيلم ، أما قصيدة " لست أدرى " فقد أنشدها عبد الوهاب كحالة فلسفية يمر بها المرء ..

والجدير بالذكر أن أغنيات الفيلم قد صارت حالة فى السينما الغنائية ، فقد قام عبد الحليم بتقليد عبد الوهاب وغنى فى البانويو فى فيلم " فتى أحلامى " ، كما أعاد عبد الحليم غناء " لست أدرى " فى مشهد من فيلم " الخطايا " كروية فلسفية للحياة التى نعيش فيها . أما " حكيم عيون " ، و " ح أقول لك إيه عن أحوالى " فقد صار دويتو نموذجيا فتح الباب لأن يتم تلحين الحوار العادى ليصير أغنية فى كل السينما العربية فيما بعد ، والمعروف أن عبد الوهاب قد صنع دويتو غنائى أمام ليلى مراد ، ورجاء عبده ، لكن راقية إبراهيم لم تكن مغنية ، ووجدت نفسها تغنى وتتكلم بصوتها الجميل فيصير كلامها أغنيات .

ونقول أن فيلم " رصاص فى القلب " سيظل العمل الأكثر بهجة لعبد الوهاب وكريم ، لأن الممثل قد عاد مرة أخرى لأدواره القديمة المليئة بالحزن . وإن لم يخل ذلك من أسباب بهجته أحيانا ، فى فيلمه الروائى الأخير " لست ملاكا " عام ١٩٤٧ ، والذى لعب البطولة فيه مجددا أمام مطربة ، هى هذه المرة نور الهدى التى سبق لها أن عملت مع محمد فوزى ، و يوسف وهبى وآخرين ، لكنها هنا تؤدي دور فتاة ضريرة ، تعيش مع ابن خالتها رؤوف المحامى وأبيها . ويحضر الشاب حفلا بمناسبة عيد القمح ، تكون ملكته سرية ابنة أبو الذهب بك ، يقع رؤوف فى غرامها ، يقدم نفسه لأبى الذهب على أنه مهندس حتى يكون إلى جانب سرية . ويتم رهان بين رؤوف وصديقه على أنه سوف يتزوج من سرية ، لكن تحدث مشاجرة تنتهى بأن تطلق عشيقه صديقه " أمين " النار على رؤوف ، يعيد صوت الرصاص بصر ابنة خاله سعاد ، التى تقوم

محمد عبد الوهاب _____ أبطال المشهد الغنائى

برعاية رؤوف وتمريضه ، وهنا يحس أنها تحبه أكثر مما تحبه يسرية ،
ويصبح أكثر قربا منها .

وقد تضمن الفيلم أول أغنيتين صورتا بالألوان الطبيعية ، وهما
أغنيتا " عمرى ما هانسى يوم الاثنين ، يوم ما اتقابلنا احنا الاثنين " ثم أغنية
نهاية الفيلم " كنت فىن تايه وغايب " .

وبالفيلم إحدى عشرة أغنية ، منها " أنا اللي طول عمرى ما حببت ،
حببت لكن إزاي ما أعرفش " ، و " شبكونى ونسيونى " ، و " أضحك
وغنى " ، و " ح تشوفى إيه يا عيونى " ، و " أضحك لمين " ، وكلها من
تأليف حسين السيد ، أما قصيدة " الخطايا " فهى من تأليف كامل الشناوى .

إن فريد الوهاب قد غنى ما يزيد عن الستين أغنية فى أفلامه
الروائية التى قام ببطولتها ، وبدا من الواضح أن عبد الوهاب قد قرر
التوقف عن التعامل مع السينما كممثل ، ورغم أنه كان يمكن أن يعطى
أكثر ، واكتفى فقط بأن يقف على المسرح أمام فرقته الموسيقية كى يغنى
فى بيت يوسف وهبى فى نهاية فيلم " غزل البنات " ١٩٤٩ ، وقد كان
ظهور عبد الوهاب هنا غريبا ، فلا نعرف لمن يغنى ضمن أحداث الفيلم ،
وهل هى بروفة ، أم لا ؟! لكن لا شك أن حيوية الأغنية وجمال أدائه ،
والإخراج الذى نفذه أنور وجدى للأغنية جعل الناس تحس أنها كسبت
أغنية مصورة ، بل إحدى أغنيات عبد الوهاب .

أما التجربة الثانية ، فقد بدا فيها المطرب كأنه يغنى فقط للكاميرا ،
وذلك فى فيلم " منتهى الفرح " لمحمد سالم عام ١٩٦٣ ، والفيلم مصنوع
تحية للجنود العائدين من حرب اليمن ، وطيلة أحداث الفيلم يحاول الشيخ
حسن دعوة المطرب عبد الوهاب من أجل أن يغنى فى حفل زفاف أحد

الجنود العائدين ، ولا إجابة لهذه الدعوة ، وبعد أن يلف الشيخ حسن حول كل البيوت ومكاتب الفنانين يعود إلى الحارة ليكتشف أن عبد الوهاب قد جاء ، وما هو يغنى " قالولى هان الود عليه .: ونسيك وفات قلبك وحدانى " ، وقد غناها عبد الوهاب فى سرادق زفاف ، وبدا أن كلمات الأغنية المليئة بالأسى بعيدة تماما عن المناسبة التى يغنى فيها ، أى أن الأغنية هنا شبه محشورة ضمن الأحداث ، بصرف النظر عن أنها مناسبة أم لا ؟.

من ناحية أخرى ، فإن عبد الوهاب لم يكف طيلة عمره ، خاصة بعد أن اعتزل التمثيل عام ١٩٤٧ ، عن تلحين عشرات الأغنيات للمطربين فى الأفلام من سعد عبد الوهاب إلى عبد الحليم حافظ وليلى مراد وشادية وصباح واستطاع من خلال ألحانه وموسيقاه التصويرية ، وموسيقى الرقصات أن يثرى موسيقى الأفلام وأغنياتها طيلة سنوات عطائه .



نبد الوهاب ورجاء عبده فى ممنوع الحب

عبد الوهاب ولىلى مراد وكريم فى يحيا الحب





أم كلثوم

نظرت السينما يوما إلى المطربين الكبار والمطربات باعتبار أنهم من نجوم الغناء الذين يحب الناس مشاهدتهم على الشاشة ، ولذا فإن على كل منهم أن يقف أمام الكاميرا ويغنى فى حدود حدوته كوميدية بسيطة أو رومانسية ، وأنه طالما أن المطرب يغنى ، فالناس ستكون سعيدة .

حدث هذا مع عبد الوهاب ، ثم حدث مع أم كلثوم التى استعانت بها السينما بعد ثلاث سنوات من نجاح الفيلم الأول لعبد الوهاب " الوردة البيضاء " ، لكن الغريب أن نوع الأفلام التى ستقوم ببطولتها ستأخذ منحى مختلفا وشكلا مغايرا .

وإذا كان عبد الوهاب قد ارتبط بمحمد كريم فى كل أفلامه ، فإن أغلب أفلام أم كلثوم قد أخرجها أحمد بدرخان ، الذى أخرج عشرات الأفلام الغنائية لكل من فريد الأطرش ، وأسمهان ، ونور الهدى ، ومحمد فوزى ، ومحمد الكحلوى ، ونجاة الصغيرة ، وصباح ، وعبد العزيز محمود .

أم كلثوم ————— أبطال للمشهد الغنائى

وقد رشح بدرخان فى البداية من أجل إخراج فيلم "وداد" ، العمل الأول لأم كلثوم فى السينما . لكن خلافا بين المخرج الشاب آنذاك ، وبين أحمد سالم مدير الاستوديو الأول ، جعل بدرخان ينسحب من المشروع ، وحسب ما كتبه الناقد مجدى فهمى فى مجلة " الشبكة " حول هذا الأمر فإنه لم يقدر لفيلم "وداد" بعدها أن يحمل توقيع مخرج مصرى لقلّة عدد المخرجين فى ذلك الحين ، فكان أن وقع الاختيار على فريتز كرامب ، وهو أحد الخبراء الألمان الذين أسهموا فى إعداد الاستوديو ليدير الشريط ، وعينوا له مساعدا مصريا هو جمال مذكور .

وحسب نفس المصدر فإن طلعت حرب هو الذى اختار بدرخان لإخراج الفيلم ، وهو الذى قدم له القصة ، وإن بدرخان هو الذى عكف على كتابة السيناريو ، والقصة ، كما هو معروف ، من تأليف أحمد رامى ، وبذلك فإن بدرخان موجود مع أم كلثوم فى الفيلم الذى يحمل توقيع شخص آخر ، وكما نرى فإن الفيلم هو أول دائرة دخلت فى إطارها أم كلثوم ، وذلك من حيث النوع ، فأم كلثوم التى عملت فى ستة أفلام ، قد وضعوها فى إطار السينما التاريخية من اللحظة الأولى ، وحتى الفيلم الذى اشتركت فيه فقط بالغناء وهو " رابعة العدوية " .

وفيلم "وداد" الذى يحمل توقيع "كرامب" ، يحكى قصة جارية ، يقع فى حبها تاجر فى عصر المماليك . التاجر هو باهر ، أما الجارية فهى "وداد" التى تتمتع بصوت ملائكى . وبينما يتتاجى الحبيبان ، يسطو قطاع الطرق على قافلة باهر التجارية ، ويستولون على بضاعته التى تمثل كل رأسماله ، ينتكب باهر ، ويشكو سوء الدهر ، وتبدأ مطالبته بالديون التى يستمهل أصحابها ويضطر لبيع كل ما يملك ، ولا يستطيع سداد لجميع ديونه ، تعرض عليه "وداد" أن يبيعهها فى سوق الجوارى كى يسند دينه ،

لكنه يرفض فكرة بيع محبوبته ، لكن "وداد" تلح فى طلبها هذا حيث التضحية بنفسها وقلبها فداء للمحبوب السيد ، وأخيرا يوافق باهر على مضض ويبيعها كى يبدأ حياته ، تغنى وداد اللوعة والأسى لفراق حبيبها وسيدها ، وتحزن عليه حزنا شديدا ، لكن الأحوال تتغير ويستعيد باهر تجارته ، وثرائه ، فيعود ليسترد الجارية وداد من الشخص الذى باعه إياها ، ولا يجد صعوبة فى ذلك ، حيث أن السيد الجديد لم ير منها سوى الحزن والأسى . ويعود الحبيبان مرة أخرى إلى عشهما القديم .

وقد ذكر مجدى فهمى فى " الشبكة " أن أم كلثوم صرحت له بأنها هى مؤلفة الفيلم ، وانها روت القصة إلى رامى ، وذلك رغم أن مستوى الفيلم لم يكن رفيعا ، بل لعل إخراجة جاء عاديا ، إلا أن الجماهير التى أحبت سيدة مطربات الشرق ، تدفقت بالآلاف على دور السينما التى عرضته ، وبدأت أنظار المنتجين تتجه إلى النجمة المتألقة الجديدة أم كلثوم .

وهذه الجارية غنت للحب ، والفراق ، والألم ، والأغنيات التى شدت بها كانت فردية طويلة ، وقد دفع هذا السينما أن تستعين بها مرة أخرى ، وفى فيلم "تشيد الأمل" لأحمد بدرخان تغيرت الأمور تماما ، فنحن هنا أمام فيلم عصرى بطلته ستصبح مطربة مشهورة ، متزوجة من رجل خشن الطباع اسمه إسماعيل ضل فى طريق الغواية ، وطلق زوجته البائسة آمال ، وبين يديها طفلتها الصغيرة سلوى ، وتعانى الزوجة شقاء الحياة ، يسوق إليها القدر الدكتور عاصم الذى كان يعالج طفلتها فيشفق عليها ويواسيها ، ويكتشف الطبيب أن آمال صوتا ساحرا فيدبر لها عملا شريفا مستغلا صوتها العذب ، فما لبثت أن سارت فى طريق الشهرة والمجد . وهنا أخذت عوامل الإشفاق عليها من ناحية الدكتور عاصم تتحول إلى حب

أم كلثوم ————— أبطال للمشهد الغنائى

وفى هذه الأثناء فإن زوجها السابق إسماعيل يحاول الاستفادة مما وصلت إليه المرأة من ثراء وشهرة ، فيسعى إلى ابتزازها ، فإذا به ينتزع طفلتها من بين أحضانها بحكم شرعى .

وكما نرى فإن الفيلمين اللذين قامت ببطولتهما أم كلثوم ينتميان إلى أفلام المأسى والمتاعب من اللحظة الأولى ، ويأتى القدر كى يفرق بين حبيبين فى الفيلم ، ثم يفرق بين آمال ووحيدتها فى الفيلم الثانى . فذات يوم وأثناء قيام آمال بدور فى فيلم سينمائى ، مفروض أن ينتهى الدور بأن يطلق بطل الفيلم النار عليها إذا بإسماعيل يتسلل إليها ويطلب منها مالا يستعين به على الهرب ، لأن الشرطة تطارده ، ولما اشتد الخلاف بينهما إذ به يطلق النار عليها فيعتقد المخرج أن البطل هو الذى أطلق عليها الرصاص ، ويتوجه إلى آمال وهى ساقطة على الأرض ليهنئها ، فإذا به يجدها مخرجة بالدماء .. وينتهى الفيلم بنجاة آمال والقبض على طليقها الشرير .

ومن الواضح أن أغنيات أم كلثوم فى أفلامها الأولى وأيضا فى أفلام تالية ، كانت عبارة عن قصائد ، حتى وإن كان الفيلم عسريا ، فمن بين خمس أغنيات فى فيلم " نشيد الأمل " غنت أم كلثوم ثلاث قصائد ، والأغنيان هما : " أفرح يا قلبى لك نصيب " ، " أنشودة المجد يا ما اشتيتك " أما القصائد الثلاث فهى : " يا شباب النيل " ، " والأمومة " نامى نامى يا ملاكى " ، و الراديو " قضيت حياتى حيرة عليك "

وتقول أم كلثوم ، على لسان رامى فى يا شباب النيل :

يا شباب النيل .. يا عماد الجيل

هذه مصر تتادىكم

فلبوا دعوة الداعى إلى القصد النبيل

وقد كتب عبد المنعم سعد فى كتابه عن أحمد بدرخان أن الجديد الذى قدمه فى هذا الفيلم هو طريقة تقديم الأغنية على الشاشة .. وكان الأسلوب المتبع حتى ذلك الحين فى الأفلام المصرية الغنائية أن يقف المطرب ويغنى .. وكان هذا يتكرر فى كل أغنية من أغانى الفيلم التى قد تصل إلى سبع أو عشر أغنيات .. وأراد بدرخان أن يتخلص من هذا الأسلوب الممل .

" فما هو الجديد فى أسلوب بدرخان لتقديم الأغنية السينمائية ؟ "

فى أول أغنية صورها فى الفيلم " نامى .. نامى يا ملاكى " .. وهى أول ترنيمة طفل تظهر على الشاشة المصرية .. قد عبر بدرخان عن الموقف بطريقة جديدة ومبتكرة .. فالمفروض أن هذه الأغنية لتتويم الطفل .. لذلك قرر بدرخان أن تكون حركة الكاميرا بطيئة ، وأن تتسلل بهدوء شديد نحو الفراش حتى لا تزعج الطفلة .. وفعلا ، تم تصوير الأغنية كلها فى لقطة واحدة .. الكاميرا تعرض لنا أولا الفراش كله من بعيد وفوقه الأم والطفلة .. ثم تقترب الكاميرا تدريجيا ببطء ونحوها بينما الأم تغنى " نامى .. نامى .. يا ملاكى " ، وتستمر الكاميرا تقترب حتى يملأ وجه الطفلة الشاشة .. ونرى أن النوم قد بدأ فعلا يداعب جفניה .. ثم تتراجع الكاميرا ببطء إلى الوراء . إلى أن تنتهى الأغنية .

والملاحظ أن الممثلين الذين وقفوا أمام أم كلثوم فى أفلامها ، لم يحصلوا فى حياتهم الفنية على بطولات سينمائية إلا فى حالات قليلة جدا ، منها مرات وقوفهم أمام أم كاثوم ، مثل أحمد علام فى فيلم " وداد " ، ثم عباس فارس فى " تشيد الأمل " ، وسليمان نجيب فى " دنائير " عام ١٩٤٠ ، وفيه جسد عباس فارس دور الوزير جعفر البرمكى الذى خرج للصيد فسمع صوتا جميلا لفتاة ، فطلب منها أن يشرب هو ومن معه فأعطتهم

الماء ورحب بهم والد الفتاة ، يعرض جعفر على الأب أن يأخذ معه دنائير إلى بغداد كي تتعلم أصول الغناء ، لكن الأب يرفض ويعدده جعفر أنها ستكون في رعايته ، وأن قصره سيكون مفتوحا له في أي وقت . وأخيرا تذهب دنائير إلى بغداد في قصر الوزير الأول للرشيد .

وهناك يتولى إبراهيم الموصلي تعليمها أصول الموسيقى والغناء ، ويقع جعفر في حب دنائير لكن الوشاة يوقعون بين الرشيد وجعفر ، حيث ينتهي الأمر بقتل جعفر .. وأصبحت دنائير وحيدة ترثي جعفر ، مما يدفع بالرشيد إلى أن يطلبها لكنها ترفض لأنها عاهدت نفسها ألا تغنى بعد جعفر . ثم تعود مع أبيها إلى الصحراء التي تربت فيها .

وفي هذا الفيلم غنت أم كلثوم لأول مرة سينمائيا ، أغنية سريعة الإيقاع ، من طراز " بكرة السفر " كما غنت القصائد من طراز :

هذي دنائير تتسأني وأذكرها .. وكيف تتسى محب ليس ينساها
أعوذ بالله من هجران جارية .. أصبحت من حبها أهذي بذكرها

وفي هذا الفيلم أيضا غنت أم كلثوم للسنباطي " يا ليلة العيد آنستينا ، وجددت الأمل فينا " ، ثم " أنشودة بغداد " ، ولحن لها محمد القصبجي ثلاثة ألحان هي " الزهور في الروض تبسم " ، و " يا فؤادي غنى " ، و " أنشودة التبغ " بالإضافة إلى " بكرة السفر " لذكريا أحمد .

وقد كتب كمال رمزي في مجلة " فن " أن " أغلب الظن أن شخصية أم كلثوم أصلا هي التي أوحى لأحمد رامى بأن يختار الجوارى كبطلات لنصف أفلامها .. ذلك أن أم كلثوم أعظم مطربات الشرق ، كان لابد من أن تغنى على الشاشة .. ولأن أحمد رامى بثقافته العربية العميقة ، عرف الكثير من قصص الجوارى اللاتي أصبحن من الحرائر ، ووصلن إلى مكانة رفيعة بفضل جمال أصواتهن ، فإنه وجد من الملائم أن تؤدي أم

أبطال المشهد الغنائى _____ لم كلثوم _____

كلثوم دور ثلاث جاريات أنتقلن من حال إلى حال .. وابتسمت لهن الأيام ، بسبب قدرتهن على العطاء ، ووفائهن ، وجديتهن فى تنمية مواهبهن عزفا وغناء . فهذه الشخصيات بهذه السمات ، تعطى لأم كلثوم فرصة الغناء بلا افتعال " .

أما أم كلثوم نفسها ، فتزد على هذا الأمر فى سؤال طرحه عليها مجدى فهمى - مجلة الشبكة - قائلة : " لأنه كان من شيم الجوارى الإخلاص ، ولأن الحشمة طابع بطلات التاريخ .. وأنا أقدر الإخلاص وأميل إلى الحشمة " .

أما الفيلم التالى فهو " عايدة " عام ١٩٤٢ ، وفيه تقف أم كلثوم لأول مرة أمام مطرب هو إبراهيم حمودة ، فغنت معه وغنت بمفردها ، والفيلم يروى قصة الفتاة القروية عايدة .. والدها رجل فقير يعمل فى أرض زراعية يملكها أحد الأثرياء ويحدث أن يقع ابن صاحب الأطيان فى حب هذه الفتاة عايدة التى تحلم أن تصبح مطربة ، ويقوم صاحب الأرض بطرد والد الفتاة من الأرض وتصبح عايدة مطربة شهيرة ، ويتغلب الحب على العقبات التى تقابله .

والملاحظ أنه ليست هناك مسافة واسعة بين الفتاة القروية ، والفتاة الصحراوية التى رأيناها فى أغلب الشخصيات التى جسستها أم كلثوم ، فهناك فارق اجتماعى متسع بين الفتاة والرجل الذى تقع فى غرامه ، والحب يائس فى أغلب الأحوال كما سنرى فى " سلامة " ، ينتهى دائما بموت الحبيب ، ولذا فإن الأغنيات تبدو حزينة زينة مليئة بالشجن والألم .



أم كلثوم من فيلم عايدة (١٩٤٢)

وعن فيلم " سلامة " يتحدث مجدى فهمى فى مقال له بعنوان " تركة أم كلثوم ستة أفلام ناجحة وشريط حزين لم يتم " ، يقول أنه فى تاريخ أم كلثوم السينمائى فيلم لا يحمل توقيع بدرخان هو " سلامة " الذى أنتجه واحد من رعىل صناعة السينما الأول هو توجو مزراحى ، وقد استدعى توجو مزراحى بدرخان قبل البدء فى التصوير ، فتوجه على الفور إلى الاستوديو الذى كان يملكه فى الجيزة . وكانت مفاجأة بدرخان الكبرى عندما اكتشف أن المنتج استدعاه ليقوم بدور البطولة ، وليس الإخراج الذى تمسك به لنفسه ، وقد اعتذر بدرخان عن قبول العرض ، بالرغم من أنه علم أن أم كلثوم هى التى رشحته للدور . فكان أن اسند البطولة إلى يحيى شاهين .

والفيلم مأخوذ عن رواية لعلى أحمد باكثير ، وليس لرامى مساهمة فيه سوى كتابة الأغنيات ، وكتب حوار بهيرم التونسى ، وفيه نرى أنفسنا أمام جارية جديدة ، هى سلامة ، تعيش فى دار الشيخ أبو الوفا ، ومعها ملازمتها شوق . وكانت تتمتع بصوت جميل ، فتمضى النهار فى رعى الغنم والليل فى الغناء حتى سئما الشيخ أبو الوفا ، وسئم غناها ، فباعها هى وشوق فى سوق الجوارى بمبلغ دينارين ، واشتراها ابن سهيل الماجن الذى يتاجر بصوت جاريته الجديدة .

تلتقى سلامة بالشيخ عبد الرحمن القس ، وهو شاب تقى ورع ، يقع فى حبها وتبادلله سلامة الحب . ورغم ما يتعرض له الشاب من سخرية العرب ، إلا أنه لا يتخلى عن حبه ، ويتمسك بها ، ويحدث أن يفلس ابن سهيل ، مثلما أفلس التاجر باهر فى " وداد " ؛ فيعرض جواريه وكل ما يملك للبيع ، ويذهب القس من أجل شراء سلامة ، ويعتقها ليتزوج منها ، ولكنه يفاجأ بأن الخليفة أرسل فى طلب سلامة لقصره ، فيتراجع القس ليعيد نفسه لشرايتها من الخليفة ، لكن الفتاة تهرب من القصر ويبدأ عبد الرحمن

أم كلثوم ————— أبطال المشهد الغنائى

فى البحث عنها ، وكذا ابن سهيل ، ويمرض القس فتأتى سلامة لتشهدده وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة .

وقد امتلأ الفيلم بالأغنيات الخفيفة ، والمبهجة ، ومنها على سبيل المثال "الفوازير" ، و "سلام الله على الأغنام ، على النايمين ، وعلى الصاحيين " ، و "غنى لى شوى شوى" .

ومن المهم أن نعرف الصورة التى رأى بها بدرخان أم كلثوم كممثلة سينمائية، وذلك فى نفس الحديث ، أو المقال الذى كتبه مجدى فهمى ، حيث يقول : "تسألنى عن أم كلثوم الممثلة ؟ إذن لأقل لك بصراحة : إنها أقوى ممثلة عملت معى ، وكلامى هذا ليس من قبيل المجاملة ؛ بل هو مدعم بالأدلة ، فأم كلثوم خير مثال يحتذى بالنسبة للوجوه الجديدة ، فأنا لا أذكر أنها تأخرت مرة واحدة عن موعدا ، بل لعلها كانت فى أغلب الأحيان تصل قبل الميعاد ، وكانت تحضر وقد حفظت دورها تماما سواء من ناحية الحركة أو الانفعال أو الحوار . والطبيعة التى حبتها بذاكرة قوية كانت معينها الأول على إجادة الديالوج ، فالتى تغنى " سلوا قلبى " فى ساعتين " لا يصعب عليها أن تؤدى أربعة سطور فى خمسة دقائق .

فى فيلم أم كلثوم الأخير ، عاد بدرخان إلى الفنانة كى يعمل معا ، ويختار لها نفس الموضوع المتكرر المحبب فى السينما المصرية ، ألا وهو الفارق الاجتماعى بين الأحبة ، وإذا كانت أم كلثوم قد تفوقت اجتماعيا على الرجل فى الدور الذى جسده فى " نشيد الأمل " فإنها فى بقية أفلامها الحبيبة الفقيرة ، التى تصعد اجتماعيا ، أو هى التى تقع فى حب شاب ثرى .

وفيلم " فاطمة " كتبه مصطفى أمين ، وهو الفيلم الأول الذى يقف أمامها تجم مشهور ، هو أنور وجدى ، وها هو سليمان نجيب يشاركها

العمل للمرة الرابعة ، وفاطمة هنا ممرضة ليس لها طموح اجتماعى ، لا أن تصبح مطربة ، ولا أن تنتقل إلى طبقة اجتماعية أعلى . تذهب تبعا لطبيعة عملها للسهر على صحة أحد الباشاوات المرضى ، ويقع فتحى شقيق الباشا فى غرام الممرضة ويحاول إغرائها بشتى الوسائل ، ولكنها تصده ، فيضطر أن يتزوجها بعقد عرفى ، ويقضى معها شهر العسل فى الإسكندرية ، ثم يعود ليعيش معها فى منزلها المتواضع ، وهناك يضيق ذرعا بمجاملة أهل الحارة ، فيخرج هائما على وجهه حتى يمر صدفة أمام فيلا ميرفت وهى الفتاة التى سبق أن وعدها بالزواج ، وهى من عائلة أرستقراطية ، فترحب به ويعاهدها على الزواج وتركه الممرضة ، ثم يعود إلى قصر أخيه نادما فيطلب منه الباشا أن يسترد عقد الزواج .

وفى أثناء هذه الأجواء المبهجة ، فإن فاطمة تغنى أغنياتها الشهيرة :

" يا صباح الخير ياللى معانا ..

الكروان غنى وصحانا .. "

كما غنت " ح اقبله بكره .. وبعد بكره .. وبعد بعده .. " ثم تنقلب الآية فى الغناء حين تبدأ الخديعة ويسعى فتحى إلى الحصول على ورقة الزواج العرفى ، وينجح فى ذلك دون أن يعرف أن أم فاطمة قد احتفظت بنسخة فوتوغرافية منها .

يهجر فتحى فاطمة بعد أن حملت منه ، وتضع طفلا ، ولكن الأب ينكر نسب الابن إليه ، فيجتمع أهل الحارة ويقررون رفع قضية على فتحى ، وفى أثناء النزاع يضبط فتحى الفتاة ميرفت مع عشيق لها ، فيتنبه إلى المشاعر الصادقة التى حملتها نحوه فاطمة ويسرع إليها يطلب منها السماح إلا أنه يصدم بسيارته ، ويفيق فتحى ويعود إلى رشده ويطلب من فاطمة أن تصفح عنه ويستأنف الاثنان الحياة الزوجية .

أم كلثوم ————— أبطال المشهد الغنائى

ومن المهم هنا أن نرجع إلى ما كتبه كاتب السيناريو والحوار شريف المنباوى عن الفيلم فى مجلة " الموعد " تحت عنوان " من نافذتى " حيث يقول : من المعروف أن الأفلام الاستعراضية والغنائية تقوم عادة على أفكار مرحة ، ولكن مزاج النكد عند جمهورنا أدى إلى قيام بعض الأفلام الغنائية على فواجع باكية ، ومنها فيلم " فاطمة " وهو آخر أفلام السيدة أم كلثوم ، وأذكر أننى حضرت عرضه الأول فى أكبر دار للسينما بمدينة بورسعيد وكنت طفلاً دون العاشرة ، وكان موضوع الفيلم فاجعاً حزيناً ، حيث يخدع البطل ابن الأكابر البطلة بنت الفقراء ، ثم يهرب تاركاً فى أحشائها طفلاً لا ننب له ، ويتكرر الشاب لها ولا يفى بوعوده المعسولة ، وبدأت السيدة أم كلثوم تغنى " ظلمونى الناس ظلمونى " فبدأت السيدات والبنات فى الصالة فى البكاء والنشيج بصوت مسموع . وإلى هذا الحد كان الأمر محتملاً ؛ ولكنه تطور عندما حملت أم كلثوم الطفل الوليد بين ذراعيها وغنت له باكية :

ياللى اتحرمت من الحنان .. من أب رؤوف رحيم

حكم عليك الزمان .. تقضى عمرك يتيم

فإذا بالصراخ يعلو فى الصالة بكاء وعويلاً كأننا فى جنازة حقيقية ، وأصيبت بعض الفتيات بالإغماء كما أصيبت إحدى السيدات بتشنجات عصبية حادة وكان مقعدها إلى جوارى ، فأسرعت هارباً بينما اضطرت إدارة السينما إلى إيقاف العرض ؛ وإضاءة النور حتى يمكن إسعاف المصابات اللواتى صممن على عدم مغادرة الصالة وضرورة إكمال مشاهدة باقى الفيلم ، أما بائع المرطبات فقال إنه منذ اليوم التالى سوف يبيع بدلاً منها زجاجات محلول النشادر للإفاقة من الإغماء .

وقد آثرنا الوقوف عند ما كتبه المنباوى لأنه يعكس الحالة التى تركتها أم كلثوم كمطربة على الناس ، ومن المعروف أن أم كلثوم لم تفعل فى أفلامها أكثر

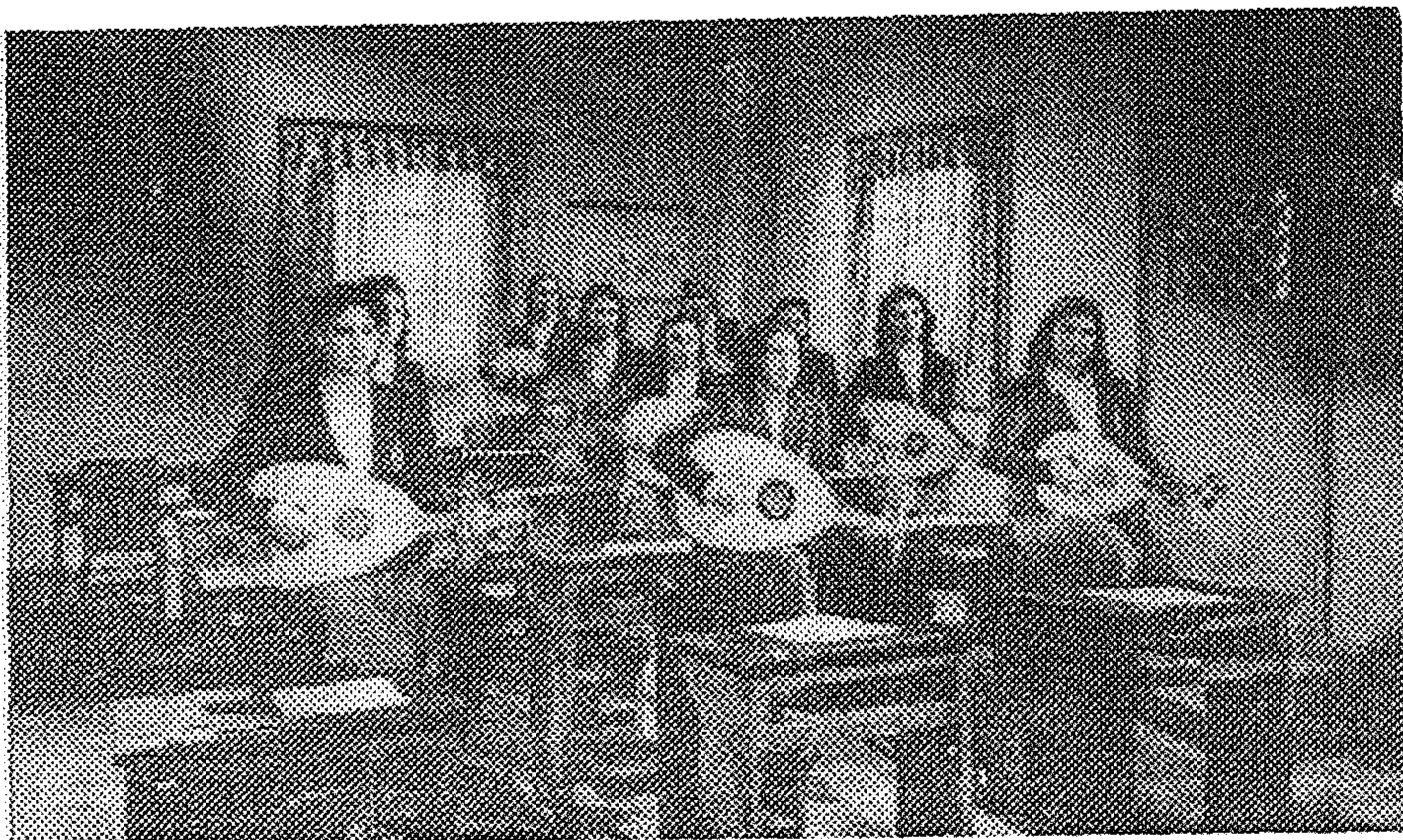
من الغناء ، وأن عدد الأغنيات الحزينة كانت من الكثرة فى أفلامها بحيث يمكن اعتبارها أفلاما مأساوية ، بالإضافة إلى التطويل الملحوظ فى الحوار ، ولاشك أن فيلما من طراز " فاطمة " هو الأكثر خفة وقبولا لدى الناس من أعمالها الأخرى .

والغريب أن مجموع هذه الأفلام ينتمى إلى أسلوب بدرخان الذى مزج بين الرومانسية والشاعرية والسينما الغنائية ، فهو حسبما جاء فى الكتاب التكريمى الخاص به ، " له إحساسه الواعى بالمجتمع الذى يعيش فيه ، وبالبيئة التى نبع منها ، والطبقة التى يدافع عنها " .

وفى أفلامه مع أم كلثوم تبرز سماته ، لكن لاشك أن هناك مسافة واسعة بين أفلامه التى أخرجها لأم كلثوم ، وأفلام أخرى أخرجها لمطربين آخرين ومطربات فى أوائل الأربعينات ، أى فى الفترة التى عمل فيها مع أم كلثوم بشكل مكثف ، فقد تحول فيلم " عايدة " إلى أوبريت سينمائى غنائى من الصعب على المتفرج العادى أن يتابعه ، وهو فيلم لم يجذب أنظار الجيل الجديد حين عرض فى التلفزيون ، وكما أن الكتابات النقدية حوله قليلة للغاية ؛ إن لم تكن موجودة ، سواء التى كتبت حين عرض الفيلم أو بعدها .

ولاشك أن هناك مسافة واسعة بين هذا الفيلم وعمل غنائى آخر قدمه فى نفس الفترة مع أسمهان وفريد الأطرش هو " انتصار الشباب " ، كما أن هناك مسافة كبيرة بين أجواء الحزن الشديدة فى فيلم " فاطمة " ، وبين أجواء صنعها بدرخان لفريد الأطرش أيضا فى الفيلم الذى أخرجهما مباشرة عامى ١٩٤٩ و ١٩٥٠ عقب الانتهاء من " فاطمة " ، وهما فيلمى " أحبك أنت " و " آخر كدبة " .

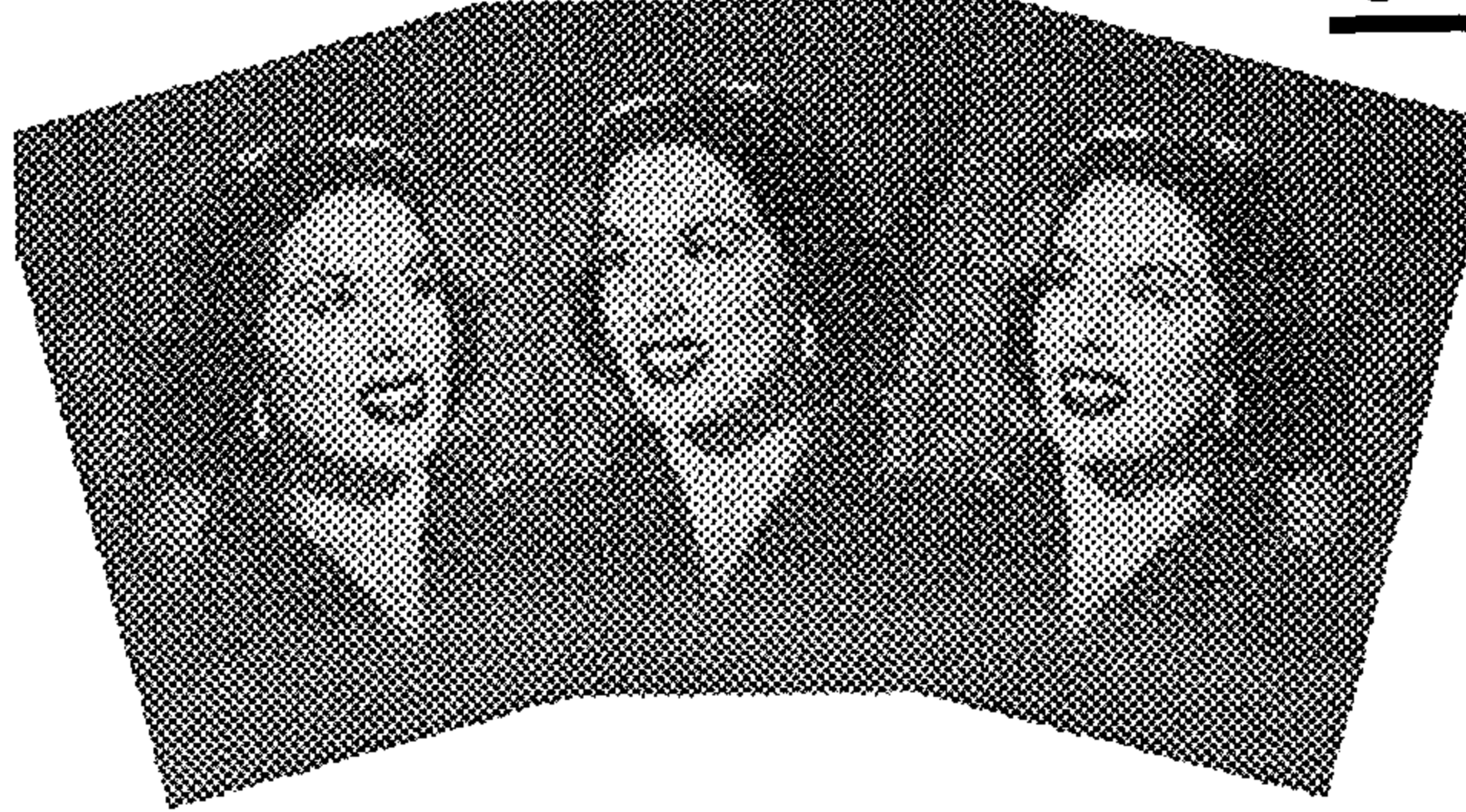
ومن المعروف أن أم كلثوم يمكنها أن تقوم بأدوار كوميدية ، فهى المرأة خفيفة الظل ، الحاضرة النكتة ، السريعة البديهة ، وقد بدت على سجيئتها وهى تغنى أغنيات مبهجة فى " سلامة " و " فاطمة " لكن هكذا قامت السينما بوضعها فى قالب خاص .. من أجل أغانياتها .



أم كلثوم " عايدة " إخراج أحمد بدرخان



نشيد الأمل عام ١٩٣٦



ليلى مراد

لم تصنع مطربة حالة من الرومانسية والجو العاطفى الشفاف بنفس القدر الذى أحدثته ليلي مراد بأغنياتها وأدوارها كعاشقة فى سبعة وعشرين فيلما قدمتها فى الفترة ما بين ١٩٣٨ ، ١٩٥٥ . وقد تكون هناك مطربات أخريات عملن ولفترة أطول فى السينما ، وعدد أكبر من الأفلام ، لكن أيا منهن لم تكن مؤثرة فى السينما الغنائية الرومانسية مثلما حدث مع ليلي مراد .

ولعل المرء يمكن أن يكتشف حالة ليلي مراد هذه من خلال العشق الخاص لفنها الذى عبر عنه الكاتب الراحل صلاح طنطاوى فى كتابه "رحلة حب مع ليلي مراد" المطبوع عام ١٩٧٩ ، حيث مزج الخاص بالعام وعبر عن إعجابه الخارق بفن المطربة ، وذلك فى المقام الأول من خلال أفلامها وأغنياتها فى هذه الأفلام .

أى أن السينما التى عملت بها ليلي مراد هى التى صنعت لديه حالة من الهوس بالشخصية الرومانسية التى جسدها ليلي مراد ، ولأن الفنانة قد سبقت فى

ظهورها الجيل الذى ننتمى إليه ، ولم نبدأ فى الشب عن الطوق والإحساس بالعالم العاطفى الشفاف إلا بعد أن توقفت المطربة عن العمل فى السينما ، فإننا نجد أن أفضل وسيلة للكتابة عن ليلى مراد ، هو الوقوف عند ما كتبه طنطاوى عن المطربة ، فليس هناك من كتب عنها بنفس الجيشان ، فهو لم يكتب كتابا عن المطربة بقدر ما عبر عن زمنه من خلال حبه لفنها وإبداعها .

والكتاب الذى نتوقف عنده هو رحلة حياة المؤلف من خلال ولعه الشديد بالمطربة التى لم يبد نحوها أى إعجاب فى البداية ، وخاصة حين شاهد صورها للمرة الأولى ، ثم حين شاهد فيلم " يحيا الحب " ، أول أعمالها السينمائية " وجدنتى مسحورا بهذا الغموض .. وجدنتى مشدودا بخيوط من الفولاذ إلى ذلك الوجه الطويل النحيل الذى لا يبتسم .. وإلى ذلك الصوت الحاد الرنان الذى لا يشبه أصوات البشر " .

وعن فيلم " يحيا الحب " يقول : إن قصته التى كتبها الأديب الراحل عباس علام ، بسيرة من واقع القاهرة عام ١٩٣٨ ، أو من الواقع الرومانسى القاهرى فى ذلك الوقت ، " فى كل مشهد كانت تظهر معه ليلى مراد كان كيانى كله يتركز فى بصرى وأنا أتابع كل حركة وكل إشارة لها ، وكل جملة تقولها أو تغنيها حتى فهمت فى النهاية أن ما صورته غريبة فى وجهها إنما كان جمالا ساحرا لم أستطع أن استوعبه فى البداية .. وأن ما لم أقدر على الإحساس به فى صوتها هو أنه صوت مختلف عن أصوات مطربات ذلك الزمن ؛ وكل زمن تلاه ، صوت بللورى صاف فائق الحساسية رائع القدرة على التعبير " .

ومن المعروف أن ليلى مراد قد غنت بصوتها فقط فى النسخة الناطقة من فيلم " الضحايا " الذى عرض عام ١٩٣٤ ، وكانت بهيجة حافظ قد أخرجت الفيلم صامتا ، ثم أعادت إضافة الصوت إليه ، لكن ظهور

المطربة للمرة الأولى فى السينما كان أمام عبد الوهاب حدث فى " يحيا الحب " لمحمد كريم . وقد غنت فيه أغنيتين هما " يا ما رق النسيم " و " يا قلبى مالك كده حيران " ، وغنت أمام عبد الوهاب دويتو " طال انتظارى لوحدى " ، و " يا دى النعيم اللى أنت فيه يا قلبى " ، ومن الواضح أن المطربة قد صنعت ظاهرة خاصة فى الشارع الرومانسى عبر عنه طنطاوى قائلا : " شعرت بالأمان نحو المستقبل .. لن تكون الحياة جافة كئيبة كما كانت من قبل .. لن يكون أى شىء كما هو بعد أن أكتشفت ليلى مراد .. صوتها الساحر وجمالها الرائع يسبقان ثيابا باهرة الحسن على كل شىء حولى ، البيت والأهل والجيران والمدرسة ، والحياة كلها " .

وإذا كانت البداية ولمرة واحدة فقط مع محمد كريم ، فإن المخرج الذى تلقف ليلى مراد ليقدمها فى أبرز أعمالها فى بداية الأربعينات هو توجو مزراحى ، الذى كان أول من أضاف اسمها إلى الأفلام ، فبعد " ليلة ممطرة " عام ١٩٣٩ ، قدمها فى " ليلى بنت الريف " ١٩٤١ ، " ليلى بينت مدارس " ، " ليلى " ، " ليلى فى الظلام " ١٩٤٤ ، وبذلك تكون هى المطربة الوحيدة التى حملت الأفلام اسم بطلتها وممثلتها ، فمن الآن وصاعدا على المطربة أن تحمل اسمها الحقيقى على الشاشة ، ولاشك أن هذه الظاهرة التى ستتجح سوف تدفع بشريك المطربة فيما بعد ، أنور وجدى أن يقدمها فى أفلام من طراز " ليلى بنت الفقراء " ١٩٤٥ ، " ليلى بنت الأغنياء " ١٩٤٦ .

وفى فيلم " ليلة ممطرة " ، المقتبس عن " فانى " هو فى موضوعه حزين ، قد يكون كئيبا ، لكن الأغنيات الخمس التى شددت بها ليلى مراد عبرت عن فرحة الفتاة " سنية " وهى تقول : " يا قلبى مالك كده فرحان " و " يا بدر نورك سبانى " ، و " فرح فؤادى " ، ثم عبر عن أحزانها وهى

ليلى مراد _____ أبطال المشهد الغنائى

تغنى " يا قلبى أصبر ع الأيام " ، و " بعدت ليه يا حبيبى " . وحسب ما يقول طنطاوى ، فإن أغنيات هذا الفيلم لم تتقل على أشرطة من الفيلم إلى الإذاعة ، ولذلك لم يذعها الراديو قط مع أنها من أجمل أغانى ليلى مراد . إذن فنحن أمام أغنيات سينمائية فى المقام الأول ، لا نسمعها إلا حين مشاهدة الفيلم ، ولذا سوف نختار بعض كلمات أغنية " بعدت ليه " :

بعدت ليه يا حبيبى . . . وزدت همى وعذابى ليه
تسيب قلبى يقاسى نار جفاك

يا حبيبى أرحمنى واسعدنى . . . برضـك أنت
خايف للجوى يشعل فؤادى . . . ولا بعدك عنـى
نساك يوم وداك تعالى . . . وأرحم فـؤادى وأعطف
بقلبك عليا وشوف عذابى . . . وسهـادى وذلى
وشوف دمع عينيا

ومن الواضح أننا أمام كلمات متراكبة ، تمزج بين الفصحى " الجوى " الصعبة ، وبين كلمات باللغة العامية مثل " ليه " و " شوف " .

أما الأفلام الأربعة التى قامت بالعمل فيها كـ " ليلى " من إخراج توجو مزراحى ، فإن اثنين منها كانت أمام يوسف وهبى ، وهى " ليلى بنت الريف " ، و " ليلى بنت مدارس " ، واثنان أمام حسين صدقى ، وكان أنور وجدى قد قام بأدوار مساعدة فى فيلمين منها .

وفى هذه الأعمال جسدت المطربة شخصية الحالمة ليلى ، فتاة بريئة تعيش قصص الحب ، أداؤها صادق ، صوتها منخفض باستمرار ، نظراتها جامدة ، ومشيتها عسكرية جامدة ، وعيناها لا ترتفعان عن الأرض ، كانت حقا تثير الرثاء والعطف والدمشة . وقد غنت فى الفيلم الأول " إيه الحب " ، و " يا سلوى فين أنتى تعالى " ، و " اوعى يكون فات الأوان " ، و " امتى يهون كل ده امتى " ، وتبدو هذه الشخصية التى جسدها ليلى من خلال كلمات أغنية مثل :

إيه أشرحه فى حبك غير ده ..
وحرام أكون فى ايديك وردة تدبل ..
اقطفها ما ترميها ..
امتى يهون كل ده امتى ..

ومن الواضح أن هذه الأغنيات لا تذاع رغم أهميتها ، وقد تكرر نفس الشيء فى فيلم " ليلى بنت مدارس " ، حيث أن الأغنيات الخمس التى شددت بها لا يكاد يعرفها أحد من الجيل التالى لظهور ليلى مراد ، مثل " غنى يا طير سعدك جالك " ، و " مين النهاردة فى الدنيا أسعد منى ؟ " ، و " يا ذل حال اليتيم كانت جنايته إيه ؟ " ، ولعل هذا يعكس أى حال قد تركته ليلى مراد كمطربة ، فأغنياتها العاطفية الممزوجة بالشقاوة وخفة الظل التى سوف تغنيها فى الأفلام التالية مع الاستعراضات الضخمة ، ومن هذه الأغنيات " مين يشتري الورد منى " ، و " بتبص لى كد ليه " ، و " يا رب تم الهنا " من فيلم " ليلى " حيث بدأت تغنيها فى إطار احتفالى ووسط عيون منبهرة وآذان مندهشة ، ولعل نجاح هذه الأغاني قد شجع مزراحي لأن يعطى لمطربته وجها مليئا بالفتح والشقاوة ، وأكتست ليلى مراد فى هذه الأفلام بدور البنت العصرية التى لا تتباكى ، ولكنها مقبلة على الحياة تغنى باسمها ، وتحب وتجتاز العقبات التى تقابلها ، ومن هذه الأغنيات فى فيلم " ليلى فى الظلام " ، و " آه يا خوفى لو بابا شافنى " ، و " اتمتعوا بالحياة وأرضها وسماها " .

ولعل أنور وجدى هو الذى وضع ليلى مراد فى صورتها الأفضل للبنت الشقية فى أحسن حالاتها ، رغم أن الكثير من هذه الأفلام قام على قصص حب يائسة تحدها العقبات والمتاعب مثل " ليلى بنت الفقراء " ١٩٤٥ ، و " ليلى بنت الأغنياء " ١٩٤٦ ، و " قلبى دليلى " ١٩٤٧ ، و " عنبر " ١٩٤٨ ، و " غزل البنات " ١٩٤٩ ، ثم حبيب الروح " ١٩٥١ و " بنت الأكابر " ١٩٥٣ .

ليلى مراد _____ أبطال المشهد الغنائى

ويمكن اعتبار فيلم " قلبى دليلى " النموذج الأنسب للسينما الغنائية الكوميدية ، يليه غزل البنات فيما يخص البنت الشقية ، فإذا كانت " عنبر " فى الفيلم الذى يحمل نفس الاسم قد بكت كثيرا لوفاة أبيها ، ولمطاردة العصابة التى تبحث عن الكنز ، فمن اللحظة الأولى لظهور ليلى فى فيلم " قلبى دليلى " فإننا أمام فتاة مبهجة مقبلة على الحياة ولا تتوقف عن الغناء وبعث الضحك ، حتى فى أحلك اللحظات .

ويقول صلاح طنطاوى عن هذه المرحلة أنه حدث تطور فى الأسلوب الاستعراضى فى إخراج أنور وجدى . ذلك الأسلوب الذى صار فيما بعد طابعا أساسيا فى إخراج كل أفلامه ولغة فنية متميزة له دفعته فيما بعد إلى أن يكتشف الطفلة المعجزة " فيروز " .

" أما ظهور الأسلوب الاستعراضى فى فيلم " ليلى بنت الأغنياء " فقد كان فى مشهد الزار فى منزل العمدة .. وفجأة يتحول الزار الريفى البسيط (كأننا فى حلم) إلى زار استعراضى يضم حشدا هائلا من الفتيات اللاتى يرقصن بملابس الرقص الشرقى . " المشهد فى حد ذاته .. مسل وظريف وباهر ، لكنه يبدو دخيلا على جو الفيلم المأساوى بل إن الإنسان يشعر أمامه وكأن فكرة تنفيذه على هذه الصورة أنا وأنت وأنور وجدى فى آخر لحظة ، وهو فى الاستوديو " .

الأغنيات المليئة بالبهجة بدت فى فيلم " قلبى دليلى " مثل " أنتى سعيدة ، وأنتى سعيدة " ، ثم " أضحك كركر أوعى تفكر " ، و " أنا قلبى دليلى " ، و " أنا وردة مغمضة ، و " أكرمه وأحبه " ، والفيلم بمثابة استعراض لا يكاد ينقطع إلا من أجل حوار فى قسم الشرطة ، أو بين المجرمين ، لكن ليلى تعيش حياة مبهجة . وفى انتظار الحفل حشد أنور وجدى سبع أغنيات متتالية ، من بينها " قلبى دليلى " وأغلب هذه الأغنيات تم فى استعراض ضخم ، أو غنت فيه ليلى بين أفراد أسرته .



ليلى مراد كانت أشهر من عمل فى الفيلم الغنائى



ونحن أمام حالة لا مثيل لها فى السينما العربية من حيث كون الفيلم غنائى استعراضى ، ففى القطار هناك غناء لفتاة تجمع التبرعات حين اكتشفت أن رجال الإسعاف غير قادرين على إخراج الأموال من جيوب المتبرعين ، وبالاتسامة والظل الخفيف تمكنت ليلى أن تفعل ذلك ، ثم ما أن وصلت البيت حتى راحت تغنى مع أبيها وكذلك صديقاتها ، وفى الحفل الذى ذهب إليه الضابط وحيد فإنها لم تكف عن الغناء ، ثم إن المخرج يحول مطاردة الشرطة للعصابة إلى حفل شعبى امتلأ بالأغنيات الشعبية من عبد العزيز محمود تارة " يا نجف بنور " ثم من ليلى التى تحاول المناداة على حبيبها بالغناء (يالى أنت حيران عليه أنا هنا جنبك) حيث يرتفع صوت الغناء فوق كل الأصوات فيميز الضابط وحيد صوتها ويسير فى اتجاه الصوت .

تكرر ظهور نفس الفتاة وبالاسم نفسه فى " غزل البنات " ، وهو فيلم ملئ بالأغنيات ، بدءا من نزول العناوين إلى قرب النهاية ، وأغلبها أغنيات مليئة بالبهجة والكوميديا ، ابتداءا من " أتمطرى يا خيل " ، وحتى " عيني بترف " وذلك بالطبع باستثناء أغنية عبد الوهاب .

وكل هذه الأغنيات لا تؤذيها سوى فتاة مليئة بالشقاوة ، رسبت لتوها فى اللغة العربية ، لكن الأمر لا يهملها كثيرا وتتعامل مع الرسوب كأنه نوع من المزاح والسخرية ، وهذه الفتاة مليئة بالغبطة والسعادة ، كما أنها فى حالة حب ، تغنى ساخرة من مدرستها " أبجد هوز حطى كمن ... شكل الأستاذ بقى منسجم " ، ثم تغنى أمام قفص العصفور " الحب جميل للى عايش فيه " . وعندما تخرج ليلى لقضاء سهرة مع حبيبها ويلحقها الأستاذ حمام فإنها تغنى معه " عيني بترف ورأسى بترف " . وفى صالة الملهى تراقص الحبيب أنور وتغنى له أمام الآخرين أغنية " ماليش أمل فى الدنيا دى " .

وكما نرى فإنها كلها أغنيات مبتهجة تنز شقاوة وحيوية وخفة ظل ، ومن هنا تبدو نوعية الأغنيات التى شددت بها ليلى مراد فى بعض أفلام زوجها أنور وجدى ، فمن المعروف أن الأفلام المصرية تبدأ بأجواء مبتهجة ثم ترحف الأحزان ، ولذا فإن أغلب الأفلام الغنائية تنتهى عادة بأغنية عن المأسى والآلام التى تستبد بالحبيب ولكن الأمر اختلف تماما فى الأفلام التى تحدثنا عنها وإن كانت هذه السمة قد برزت بوضوح فى أفلام الثنائى التالية خاصة " حبيب الروح " الذى تم إنتاجه وعرضه عام ١٩٥١ .

فحسب موضوع الفيلم فإن الأغنيات الأولى فى الأحداث مبتهجة سعيدة ، تعبر عن امرأة تحيا بلا متاعب ، كل ما تعانيه أن زوجها المهندس الميكانيكى دقة قديمة وغيور ، ولا يقبل أن يراها تغنى خاصة أمام الناس ، فى الوقت الذى يكتشف موهبتها موسيقار كبير يسعى إلى أن يكسبها لصالح الفن ، وفى الحفل تغنى ليلى أغنية " شفت منام واحترت أنا فيه " ، وذلك أمام مجموعة من رواد حفل أقامته إحدى سيدات المجتمع ، والأغنية بمثابة استعراض جماعى يغنى فيه الكورس وهى بمثابة سؤال وإجابة بين المطربة والكورس .

والنصف الأول من الفيلم ملىء بأغنيات تنز شقاوة وخفة ظل مثل "أنت هنا وأنا هنا ، والفن والدنيا هنا " ، حيث راحت الزوجة تجهز مائدة الوليمة التى سيحضرها الفنان مع زوجها ، ثم بدأت الأغنيات تتغير مثل "الظلم حرام " ، و "حبيب الروح" .

كما تكررت نفس الظاهرة أيضا فى التعاون الأخير بين ليلى وأنور ، ففي فيلم " بنت الأكابر " غنت " يا رايحين للنبي الغالى " حين ذهب جدها إلى الأراضى المقدسة ، وغنت لحبيبها " أنا وأنت عصفورين " ثم غنت " أنا ح أنسى روحى ومش ممكن أنسى ، ميعادنا بكرة الساعة خمسة " ،

ليلى مراد _____ أبطال المشهد الغنائى

وهى أغنية أشبه بالحلم وتكاد تكون تكرار لأغنية " شفت منام " من حيث التصوير والكلمات وطريقة التنفيذ .

وكما أشرنا ؛ فإن أنور وجدى هو الذى استفاد من سمات ليلى مراد كبنيت شقية خفيفة الروح جميلة الصوت ليقدمها فى أحسن صورة تعرف عليها المتفرج ، ولاشك أن أكثر المخرجين الذين عملت معهم الفنانة فى تلك الفترة أو فيما بعد ، قد تعاملوا مع ليلى مراد " الصوت " ، ثم سكبوا على الشخصيات التى تجسدها المزيد من الهموم والأحزان ، وقد بدا ذلك بشكل واضح فى فيلم " الماضى المجهول " لأحمد سالم .

ولو نظرنا إلى الأغنيات التى شددت بها ، فسنرى " حيران " :

حيران فى دنيا الخيال .. محروم من الذكريات

لا عندى فيها آمال .. ولا باناجى اللى فات

ومثل هذه الكلمات حين تتشدها ليلى مراد فلا بد أن تكسبها هما وحزنا ، ويقول طنطاوى أن أحمد سالم قدم هذه الأغنية فى أجواء تختلف عن ما هى فيها " بطريقة لم تقدم بها أغنية فى فيلم مصرى من قبل " ، رأينا أحمد سالم وهو يؤلف كلماتها فى البداية .. ثم رأينا بشارة واكيم وهو يلحن الكلمات وبعدهما رأينا ليلى مراد وهى تدندن اللحن ضاحكة فى حديقة المستشفى . وبعد ذلك سمعناها تغنى الأغنية وهى تشغل فى المطبخ فى منزلها .. وأخيرا سمعنا الأغنية كاملة فى حفل الزفاف .

ومن هذا الأمر يتضح أن الفيلم قد أفقد حتى لحظات السعادة روحها حين كسا هذه المواقف من الزواج والزفاف كلمات حزينة من هذا الطراز .

ويقول طنطاوى عن أغنية أخرى فى الفيلم " وغنت ليلى مراد أغنية (الدنيا ليل) التى غناها قبلها ملحنها محمد عبد الوهاب فكانت هذه أول مرة تغنى فيها مطربة أغنية (لا لحنا) لمطرب آخر .

أبطال المشهد الغنائى _____ ليلى مراد

كما أن تصوير الأغنية فى الفيلم جاء بطريقة ذكية . كانت ليلى مراد تحتفل مع زميلاتها فى المستشفى بعيد ميلاد واحدة منهن وأعلن الراديو غناء محمد عبد الوهاب للأغنية ، ثم انقطع النور فجأة وطلبت الزميلات ليلى مراد أن تغنى الأغنية فغنتها " .

هذه السمة من الحزن والكآبة ، قد تكررت من فيلم لآخر مع مخرجين كثيرين عملت معهم ليلى مراد وضعوها فى هذا الإطار باستثناء حالات قليلة ، منها بركات فى " ورد الغرام " ، أما حسن رمزى فقد وضعها فى أشد حالات البؤس فى فيلم " خاتم سليمان " فهى هنا فتاة من عائلة وقورة ، يتعرف عليها شقيق إحدى صديقاتها ويطمع فى الزواج منها رجل يكبرها فى السن .. والأغنيات الخفيفة التى شددت بها ليلى مراد فى هذا الفيلم (١٩٤٧) لم تبق كثيرا فى ذاكرة المستمع مثل " مش قادرة أصدق كل اللى أنا شايفاه وسامعاه " .

ومن أغنيات الفيلم " يا قلبى اصحى " ، " يا ظالم العشاق " ، " ويلك من الله يا قاسى يالى ساجنى " ، و " بأحب هواك وأحب جفاك " ، ومن كلمات الأغنية تتضح ابعاد المأساة فيه ، فهو فيلم لا يصلح موضوعه أن يكون غنائيا بالمرّة ، وبدأ ظهور ليلى مراد نشازا تماما قياسا إلى الأفلام التى ظهرت فيها فى نفس الفترة .

وقد عملت ليلى مراد فى هذه السنوات أيضا فى أفلام من إخراج نيازى مصطفى وحلمى رفلة ، زادت فى إيعادها عن دور الشقية ، رغم أن حلمى رفلة قد اشتهر بأفلامه الكوميديّة الخفيفة ، لكن فيلمه الذى أخرجه للمطربة باسم " المجنونة " كان من الكآبة أن حول الشخصية النسائية الرئيسية فى الفيلم إلى فتاة مغلوبّة على أمرها يحاول عمها وزوجته أن يدفعها بها إلى الجنون من أجل الاستيلاء على ميراثها .

ليلى مراد _____ أبطال المشهد الغنائى

ومن هذه الأدوار التى ابتعدت فيها ليلى مراد عن البنات الشقية هناك " آدم وحواء " وهو فيلم ملهى بالمواعظ المباشرة ، وكما كتب طنطاوى فى تعليقه عن الفيلم إن " حسين صدقى ممثل ممتاز له جانبية وقبول وحضور ، ولكنه كمخرج لم ينجح فى تقديم أفلام ذات مستوى رفيع وكان مشغوفا بأن تحتوى أفلامه أفكارا توجيهية معتبرا أن السينما ليست فنا فقط بل هى جهاز إصلاح فعال " .

ومن الواضح أن طنطاوى قد أبدى رأيا فى تمثيل حسين صدقى يختلف عن الواقع ، فلاشك أن تمثيله مثل إخراجيه فيه المباشرة ويفتقد إلى التلقائية .

وقد وقعت ليلى مراد بين براثن مخرجين متعددين عملوا على إظهارها فى أدوار ساعدت فى التعجيل بأن تصدر قرار الاعتزال ، مثل يوسف شاهين فى "سيدة القطار" الذى وضعها فى أكثر الصور كآبة ، فهى امرأة عجوز تعاني من زوجها الذى استغل وفاتها فى أن يحرمها من أموالها وابنتها ، وتتعكس حالة الحزن فى أغنية جميلة بقت فى أذهان الناس حتى الآن هى " من بعيد يا حبيبى باسلم " التى جاء فى ختامها :

من بعد غيبة طويلة يا روحى *** انقضت ولا كان ليش حيلة
من قريب ادينى باسلم *** من قريب ادينى باتكلم
أنا مين وكنت فـيـن *** وجيت منـيـن
أنا يا ما بروحى باسلم *** بايـدى باسلم
من قريب يا حبيبى

أما المخرج الثانى الذى قدم ليلى مراد فى صورة مليئة بالبهجة فهو بركات ، ورغم أنه أخرج لها ثلاثة أفلام فإن " ورد الغرام " ١٩٥١ كان كوميديا من الطراز الأول ، يليه " من القلب للقلب " ١٩٥٢ ، ثم " شاطيء

الغرام " ١٩٥٠ ، ومن الواضح أن بركات قد أخرج لها هذه الأفلام الثلاثة فى فترات متقاربة ، كانت ليلى مراد صورة للبنات الشقية وقد كانت هكذا فى الأفلام الثلاثة ، فهى فى " من القلب للقلب " الشابة التى تمارس لعب القمار وتوقع الشباب فى دائرة اللعب ، وفى فيلم "شاطيء الغرام" هى المدرسة اللطيفة التى تعشق الطبيعة وتغنى للموج والبحر الصافى فى مرسى مطرح ، وعندما تذهب إلى القاهرة فإنها تغنى فى حفل يحضره زوجها مما يعكس بهجتها وتتشد " يا أعز من عيني قلبى لقلبك مال " ، والفيلم فى نصفه الأول ملئ بالأغاني الرومانسية والخفيفة التى تجيد ليلى مراد أدائها ، مثل "نعيم يا حبيبى" و " رايداك والنبي رايداك " ، و " باحب اثنين سوا " . لكن ما أن تبدأ المشاكل بين الزوجين حتى تغنى " أروح لمين بس يا ربى " وهى الأغنية الحزينة الوحيدة فى الفيلم .

أما فيلم " من القلب للقلب " فهو أقرب فى أغانيه إلى ما قدمه أنور وجدى حيث غنت " سهرانة ليه يا هلترى " ، و " ياللا تعالى قوام ياللا " ، و " من القلب للقلب " و " قولولى قولولى " ، و " طمنى أنا مش عارفك " .

نفس السمة تكررت فى فيلم بالغ الأهمية فى كلاسيكيات السينما الغنائية وهو " ورد الغرام " ، وهنا يبدو الفارق بين الثنائى محمد فوزى الذى بدا قاتما فى "المجنونة" وبدا بالغ البهجة وخفة الظل فى هذا الفيلم .

وينتمى الفيلم إلى الكوميديا التى تقوم على المقالب والعواطف التى تتغير ، والنبيل الذى يتولد بين اثنين من العشاق ، وإلهام هنا فتاة صافية رقيقة للغاية تؤمن مثل أبيها أن الخيل أكثر وفاء من البشر ، لذا فهى تصدق حكاية باقات الورود التى تأتىها من عاشق مجهول لا يلبث أن يظهر فى حياتها فيغير مشاعرها وتحبه ، والأغنيات الحزينة هنا تبدو أقل تأثيرا لدى المتفرج ، فهو يعرف مسبقا أنها مخدوعة فى مشاعرها ، وأن حبيبها الذى

ليلى مراد _____ أبطال المشهد الغنائى

تصورته قد ظلمها يكن لها الحب ، وهو يأتى لها بفرقة موسيقية أسفل المنزل كى تتشد لها بينما يتسلق هو النبات للصعود إليها ومصالحتها .

وقد بدت البهجة وخفة الظل من خلال الدويتو الذى اشترك فيه كل من ليلى وفوزى ، مثل " فيه حاجة شغلاك " ثم " شحات الغرام " الذى صار الدويتو الأشهر بكلماته وأدائه فى كل السينما المصرية ، وهو يستخدم لغة الشحاذين المألوفة كى يكسبها معانى الرومانسية ، كأن يردد العاشق كلمة " لله لله " أكثر من مرة والثانية تصده بالدلال المنشد ، ثم " ادينى ادينى ميعاد .. ادينى ميعاد لله " ، فتزد عليه " قوت بكرة خمسة تمام من قدم شىء بيداه يلقاه ، وكله على الله " .

وقد كان بركات ذكيا فى أنه جعل كل من بطليه يغنيان أحيانا وحدهما ، ثم جمعهما فى ثلاث أغنيات معا .

تبقى ليلى مراد إذن فى ذهن المتفرج مطربة غنت فى الأفلام فى المقام الأول ، ورغم نجاح أغنيات لها خارج السينما فإنها الوحيدة أو الأولى التى صنعت أجمل أجواء الرومانسية لبنات جيلها ، ثم لجيل تالى شاهدها فى دور العرض الثانية أو فى التلفزيون .



فريد الأطرش

لعل فريد الأطرش هو المطرب الأطول عمرا من حيث العمل فى الأفلام من كافة نجوم الطرب فى السينما العربية فى القرن العشرين ، وذلك منذ فيلمه الأول "انتصار الشباب" عام ١٩٤١ ، إلى فيلمه الأخير " نغم فى حياتى " الذى عرض بعد رحيله بعدة أشهر .

ولاشك أن الواحد وثلاثين فيلما التى عمل بها الأطرش قد تنوعت فى موضوعاتها وأسلوبها ، وقد جعل ذلك المطرب يتخذ عدة أشكال ، فهو ليس فقط المطرب الذى يقدم عملا استعراضيا فى ختام الفيلم مثلما يحدث فى النصف الأول من حياته السينمائية ، كما أنه لم يضع نفسه فى أسر الأدوار الكوميدية أو أدوار الإنسان الحزين الذى ضاعت منه فرص الحب فبكى فى أغنياته ، وعانى فى عواطفه .

صحيح أن هناك مجموعات متشابهة من بين هذه الأفلام ، لكن هذه كلها بمثابة مراحل متتابعة ، والذي يمكن الوقوف عنده بالنسبة للأطرش هو أنه عمل مع اثنين فقط من المخرجين العدد الغالب من الأفلام ، ثم خرج عن قاعدته فعمل فى بعض الأحيان مع مخرجين من طراز يوسف شاهين ، و كمال الشيخ ، وعاطف سالم فيلما أو أكثر .. هذان المخرجان هما أحمد بدرخان ، وهنرى بركات .

كما أن فريد الأطرش قد عمل ثنائيات صغيرة ، أو ثنائيات مشهورة مع ممثلات ومطربات ، فكان ظهورهن يتكرر من فيلم لآخر ، مثل مديحة يسرى التى ظهرت معه فى " أحلام الشباب " و " شهر العسل " ، ثم هامى سامية جمال تعمل أمامه فى ستة أفلام ، وتعمل معه صباح فى ثلاثة أفلام ، وتعمل شادية فى فيلمين ، وتعمل مريم فخر الدين فى أربعة أفلام ، أما فائق حمامة فإنها بعد أن ظهرت معه عام ١٩٥٢ فى " لحن الخلود " فإنها تعود للعمل معه مرتين متتاليتين فى أواخر أفلامه فى كل من " حكاية العمر كله " و " الحب الكبير " .

لاشك أن بدرخان هو المخرج الذى اختار أن يكون معادلا لمحمد كريم فى تعامله مع عبد الوهاب ، فإذا كان كريم قد احتكر الإخراج لكافة أفلام عبد الوهاب ، فإن بدرخان هو الذى أخرج الكثير من أفلام أم كلثوم ، ثم هو الذى تلقف كل من فريد وأخته أسمهان ليضعهما فى تجربتهما السينمائية الأولى عام ١٩٤١ ، من خلال فيلم " انتصار الشباب " ، ثم قدم المطرب فى ثمانية أفلام ، هى على التوالى " شهر العسل " ١٩٤٥ ، و " ما أقدرش " ١٩٤٦ ، " أحبك إنت " ١٩٤٩ ، و " آخر كذبة " ١٩٥٠ ، و " عايزة أتجوز " ١٩٥٢ ، و " لحن حبى " ١٩٥٣ ، ثم " عهد الهوى " ١٩٥٢ ، و " إزاي أنساك " ١٩٥٦ . وهو عدد كبير كما نرى قياسا إلى أى تعاون بين مخرج ونفس الممثل أو المطرب ، أما بركات فقد أخرج

أبطال المشهد الغنائى _____ فريد الأطرش

للأطرش عشرة أفلام هى : " عفريتة هانم " ١٩٤٩ ، " ما نقولش لحد " ١٩٥٢ ، " لحن الخلود " ١٩٥٢ ، " رسالة غرام " ١٩٥٤ ، " قصة حبى " ١٩٥٥ ، " مالىش غيرك " ١٩٥٨ ، و " شاطئ الحب " ١٩٦١ ، " يوم بلا غد " ١٩٦٢ ، " الحب الكبير " فى لبنان ١٩٦٧ ، ثم " نغم فى حياتى " فى لبنان أيضا ١٩٧٤ ، وهو كما نرى عدد أكبر من الذى تعاون فيه كل من بدرخان والأطرش .

وقد ظل الأطرش يعمل أمام الكاميرا منذ أن كان شابا قادمًا من الشام مع أخته فى " انتصار الشباب " إلى أن صار رجلا تجاوز الستين ، فى ربوع لبنان فى " نغم فى حياتى " .

ومنذ فيلمه الأول ، بدت ملامح الأفلام التى يجسدها خاصة مع بدرخان ، وهى عن رحلة فنان شاب من الحضيض ، مرورا بمتاعب شتى ، حتى يمكن لهذا الشاب أن يحقق النجاح المنشود ، ويتم اختتام الفيلم باستعراض غنائى ضخم يتم دوما على خشبة مسرح .

والفيلم الذى كتبه عمر جمعى كقصة ، ووضع له بدرخان السيناريو ، هو بمثابة نقل مباشر لقصة فريد وأخته أسمهان على الشاشة ، فنحن هنا أمام موسيقار فقير وشقيقته المطربة ، إنهما يكافحان فى سبيل الفن الغنائى والرزق حتى يعثرا على عمل فى مسرح يديره رجل لا يلبث أن يطردهما لأن المطربة الشقيقة رفضت مجالسة زبائن الكباريه الملحق بالمسرح ، وبعد ما يلاقيه الشقيقان من عذاب وتشريد ومغامرات مع صاحبة البيت بسبب عدم تمكنهما من دفع الإيجار المتراكم عليهما تقع المطربة فى حب شاب ابن نوات ، وتقف أمه عقبة فى سبيل هذا الزواج لأن الأم لا تريد أن يتزوج ابنها من مطربة ، أما المطرب الشاب فإنه يقع

فريد الأطرش _____ أبطال المشهد الغنائى

فى حب إحدى بنات الذوات ، وينجح الموسيقى فى تقديم الأوبريت الذى كان يحلم بتقديمه للجمهور ، ويتزوج كل شخص ممن يحب .

ويكتب سامى السلامونى فى مقاله المنشور فى مجلة " فن " عن الفيلم : " يلجأ الفيلم إلى حيلة ساذجة للكشف عن موهبة فريد الأطرش وأسمهان فى الغناء التى تصبح محوره كله بعد ذلك . ففريد يغنى موالا جميلا فى حجرته :

" صون الخدود فى شبابك عن دموع العين ...

يوم انتصار الشباب للصابرين موعود ...

بكره دموع الفرح تمحى دموع البين ... "

إنه موال يلخص موضوع الفيلم كله ، بل ويتضمن عنوانه نفسه ويؤكد على ضرورة انتصار الشباب فى النهاية على الرغم من أى معاناة " ولكن لا يتورع الفيلم وبجراحة كانت عادية جدا فى مثل هذه الأفلام عن حشد أهالى الحارة كلهم الذين تركوا أشغالهم ووقفوا تحت نافذة فريد الأطرش ليسمعوا بإعجاب ويطلقوا الآهات ، وبهذا يكون الفيلم قد أكد للجميع ومن البداية أن بطله صوته جميل جدا .. " .

ورغم أن فيلم " شهر العسل " من تأليف بدرخان نفسه ، فإن المخرج لم ينته باستعراض ضخم أسوة بالكثير من الأفلام ، ولكن المطرب يحتفظ هنا بوظيفته كمطرب مشهور اسمه أيضا فريد ، ونحن هنا أمام فيلم غنائى كوميدى حول هناء الفتاة التى اضطرت إلى قبول خطبة نديم ، وهو شاب ثرى ثقيل الظل ، عليه إنقاذ أسرتها من الديون . فتأخذه معها فى حفل تتكرى يغنى فيه المطرب فريد ، ويتصادف أن توجد فتاة أخرى اسمها جمالات تتكرر فى ملابس تشبه ملابس هناء . وهنا يبدأ سوء التفاهم حيث يتعرف فريد بجمالات ويعدها بالحضور إلى منزله ليعلمها الموسيقى ، ثم

يلتبس الأمر على خطيبى الفتاتين .. هناء وجماليات . كل يظن الأخرى خطيبته ، ثم يلتقى المطرب بهناء فيظنها جمالات ويؤكد عليها الحضور إلى منزله بعد أن يعطيها عنوانه ، وتذهب الفتاتان إلى منزل المطرب ويقع فريد فى ورطة ، خاصة وأن كل خطيب كان يتتبع خطيبته ، ويحاول فريد اخفاء كل فتاة عن خطيبها ، فمرة ينجح وأخرى يخطئ حتى اشتبه كل خطيب فى فتاته .

ومن خلال هذه المواقف المتناقضة تنشأ قصة حب بين هناء وفريد ويتمكن من تسديد الديون لأسرتها .

ومن الواضح أن مجموع أفلام المطرب التى عمل فيها فى تلك المرحلة كانت من اللون الكوميدي جميعها ، حيث ملأ الأطرش أجواء أفلامه بالبهجة سواء بخفة ظله الملحوظة أو بأغنياته واستعراضاته التى تنتهى بها الأفلام . وبدأت أجواء هذه الأفلام وردية سواء من خلال الأعمال التى أخرجها بدرخان ، أو بركات أو حتى " جمال ودلال " الذى أخرجته استيفان روستى عام ١٩٤٥ .

وكما أشرنا فإن الشخصية الأساسية التى جسدها المطرب مع بدرخان أو بركات كانت لمطرب دائما ، ويعنى هذا أن على المطرب أن يصعد بشكل رسمى حسب وقائع القصة إلى خشبة المسرح كما يغنى ، وذلك حتى لا يكون هناك أى تلفيق فى الحدوثة ، فلوغنى هذا المطرب من أجل حبيبته فإنه فى المقام الأول يمارس مهنته حتى ولو شدا لحبيبته فى طريق عام ، أو على شاطئ البحر ، فإنه يفعل هذا بواقع أنه يمارس ما يحبه .

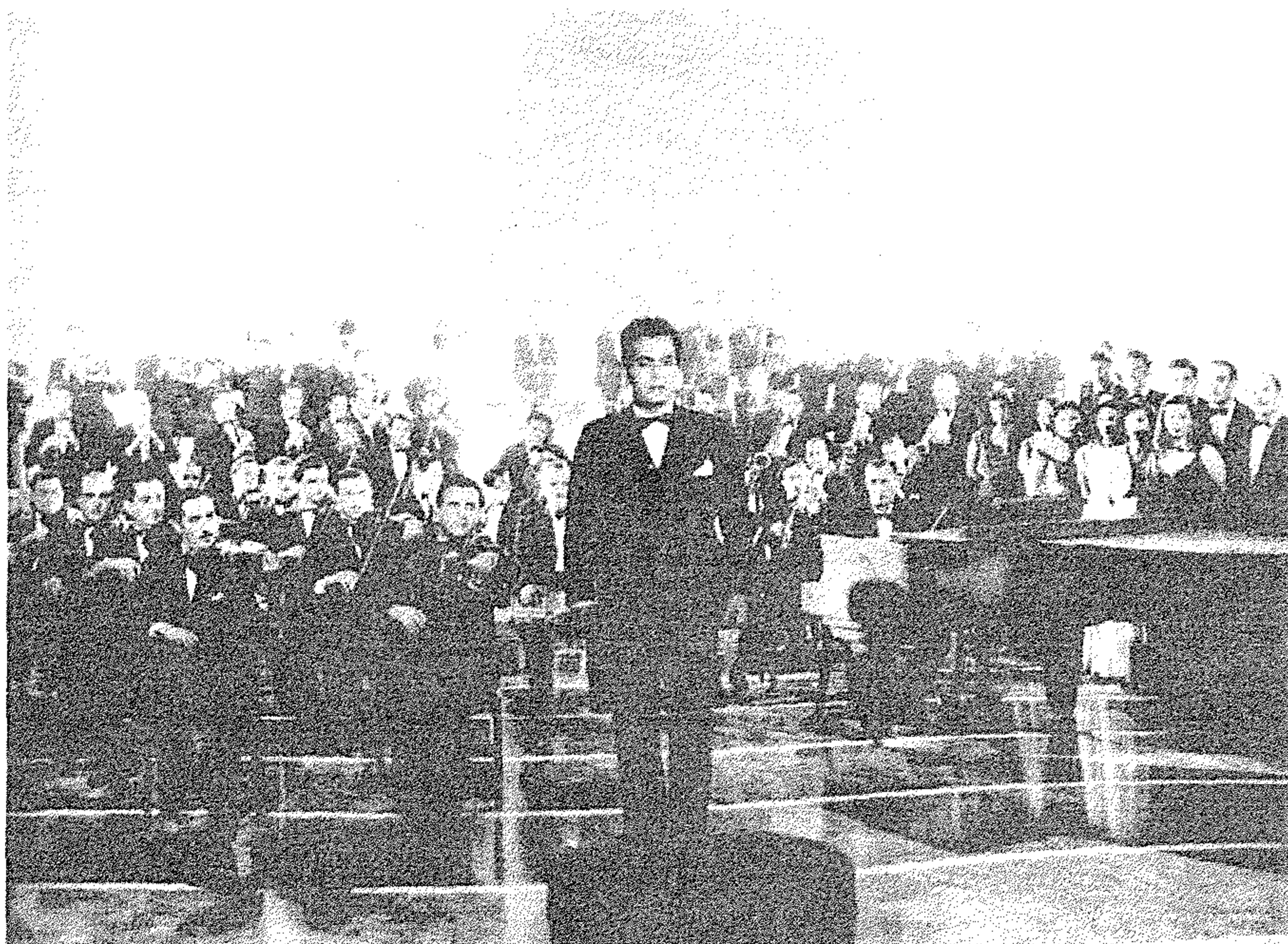
والمطرب غالبا ما يكون مبتدئا يعيش فى عالم فقير ، وهو يبحث لنفسه عن مكان فى سماء الفن والنجاح ، وفى خلال رحلته نحو تحقيق هدفه لابد أن يقابل

حبيبة ، هى فى أغلب الأحيان راقصة تغنى على نغماته ، يصعدان معا ، أو هى مطربة مشهورة تحاول أن تعطيه فرصة إثبات الوجود .

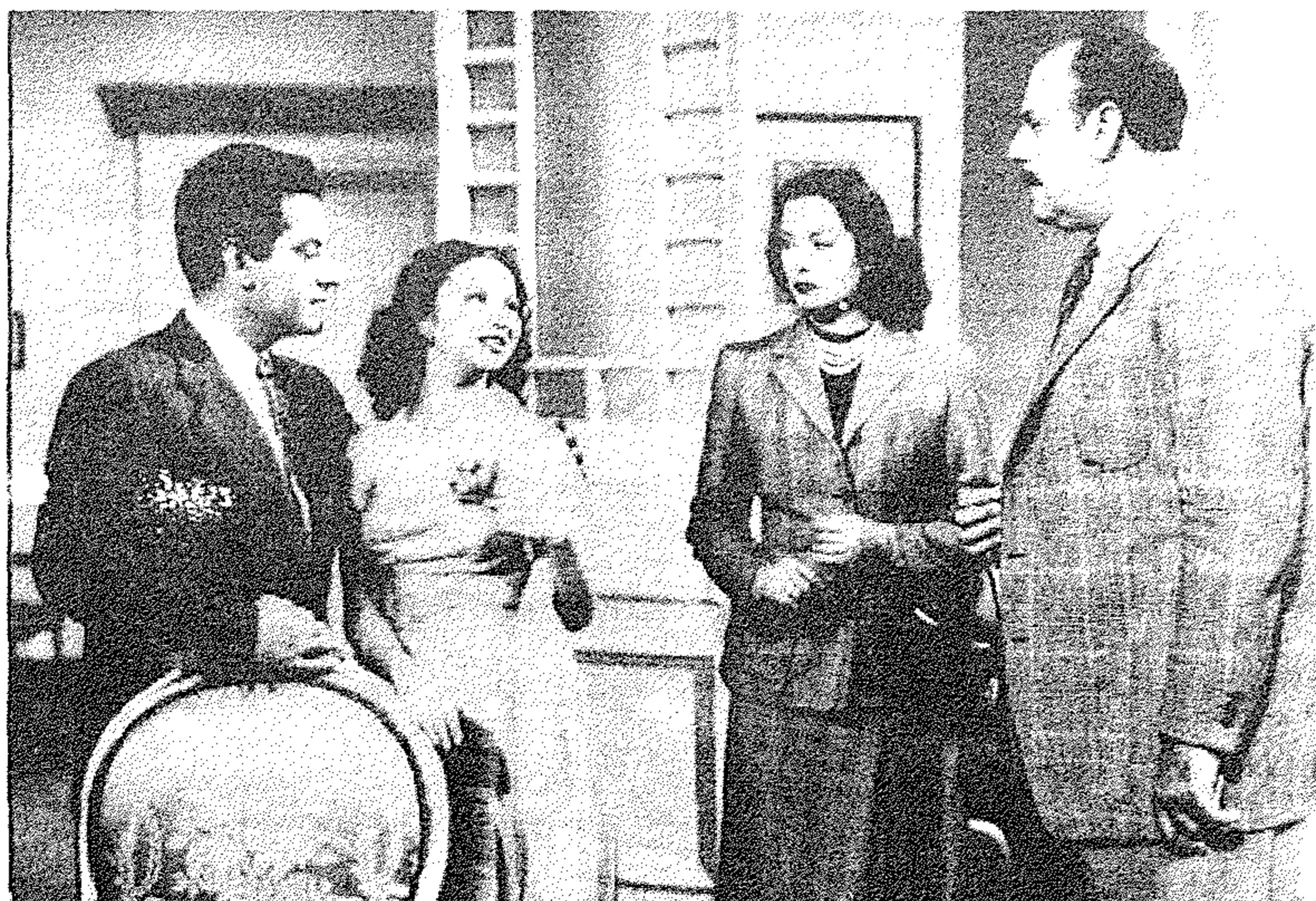
كما أن هذا المطرب قد يكون أحيانا مشهورا يعد لأوبريت ويعيش بعض المتاعب الخاصة وأغلبها متاعب عاطفية ، ولو بدأنا إلقاء الضوء على هذا النوع من الأفلام فسوف نراها فى " آخر كدبة " ، " ما تقولش لحد " ، " عايزة أتجوز " ، " لحن الخلود " ، " رسالة غرام " ، " قصة حبى " ، " ازاي أنساك " ، " شاطيء الحب " ، " من أجل حبى " ، " رسالة من امرأة مجهولة " ، " حكاية العمر كله " ، " الخروج من الجنة " ، " الحب الكبير " ، و زمان يا حب " .

ولك أن تراجع عدد هذه الأفلام لتتري الإطار الواحد الذى وضع فيه الأطرش نفسه فى السينما ، فهذا المطرب قد حقق شهرة وتواجدا . وفى الكثير منها نراه متزوجا وسعيدا مع امرأته ، ثم لا يلبث أن يتعرض للمتاعب مثلما حدث فى " آخر كدبة " و " ما تقولش لحد " . وكما هو ملاحظ ؛ فإن نوع الأفلام قد تغير من فيلم لآخر ، فهذا المطرب الخفيف الظل فى الأفلام الأولى ، ثم تراه محملا بالأسى والعذاب فى الأفلام التالية ، وهو أسى ليس خاصا بالمعاناة بقدر ما هو مرتبط بقصة حب يعيشها الفنان .

وعلى كل .. فإن ما يهمنا فى هذا الأمر هو أن فريد الأطرش كان حريصا أن يكون مطربا على الشاشة من أجل أن تتاح له مساحة كبيرة من الغناء ، وأن يعطى للراقصة التى أمامه أكبر قدر من هز الوسط ، أو للمطربة التى تغنى معه دويتو ، لدرجة أن بعض النقاد كانوا يرون أن الأطرش كان يصنع فيلما من أجل أغنياته ، وقد كان الأطرش منتجا لأفلامه ابتداء من " حبيب العمر " ، ثم أنتج الكثير من هذه الأفلام التى قام ببطولتها مما دفعه إلى اختيار الموضوع والأغنية وبالطبع العاملين معه .



لقطتان من فيلم لحن الخلود إنتاج عام ١٩٥٢ .



فيلم " أحبك أنت " على سبيل المثال به أغنيات مثل " الحياة حلوة " و " الشرق والغرب " و " يا فرحة المية " و " حبيبته لكن ما باقولشى " .

والمطرب فى الأفلام الأولى التى جسدها الأطرش كان شخصا مبتهجا مقبلا على الحياة مهما كانت الظروف . والمتاعب التى يتعرض لها يمكن أن تحدث لأى إنسان عادى وليس فقط لمطرب ، مثل وجود زوجة غيورة فى حياة هذا الفنان كما حدث فى فيلم " آخر كدبة " ، والمطرب هنا هو سمير ، الذى تزوج من الراقصة سميرة التى تحبه وتغار عليه إلا أن الماضى يطارده من خلال علاقته بالراقصة كيكى . فهى فى كل مكان تذكره بحبهما القديم . ويأخذ سمير عقدا ماسيا من كيكى لإصلاحه إلا أن الزوجة تعثر على العقد فتتصور أنه هدية من سمير وتحاول كيكى استعادة العقد . وتتوالى الكذبات من سمير إلى امرأته ، وعلى جانب آخر فإن هناك متاعب يعانىها صديق خاص لسمير ، فقد حدث أن صدم المطرب إحدى السيدات التى قررت أن تقدمه للعدالة ، ويجد سمير نفسه فى مواجهة السيدة التى هى فى نفس الوقت عمه صديقه الحميم فى نفس الوقت الذى يطالب فيه مهرجا من كيكى أن تعيد له العقد .

ولاشك أن مثل هذه المواقف تولد الكوميديا المتلاحقة ، فلايكاد يجد المطرب نفسه يتخلص من مأزق تصنعه زوجته بسبب غيرتها حتى يجد نفسه أيضا محاطا بكيكى التى تود استعادة العقد وهى تردد دوما " أنا مستعجلة قوى " . فى نفس الوقت على سمير أن يتخلص من مندوب العدالة وموظف التأمين اللذين جاءا من أجل لقائه فى منزله ، كما تأتى العمه التى تتعرف على سمير .

إن فنحن أمام عمل كوميدى استعراضى فى المقام الأول لا يكتفى فيه المطرب فقط بالغناء الفردى من أغنية إلى أخرى ، ومنها " آخر كدبة " ، " الربيع " و أوبريت " بساط الريح " . إن فنحن أمام فيلم ملء بالبهجة فى المقام الأول ولا

يحتمل هذا النوع من الأفلام أغنيات حزينة مثل التى حرص الأطرش على أن ينشدها فى أفلامه التالية .

ولابد من الوقوف عند الثنائى الذى مثله مع سامية جمال ، كأنما الفنان يؤكد أنه لا بقاء له على خشبة المسرح بشكل أمثل دون راقصة شرقية تتمايل أمامه على النغمات ، بينما هو يشجى ، وهذا الثنائى عمل معا فى أفلام تنتمى كلها إلى الكوميديا الموسيقية ، أى أننا أمام أعمال تقوم على المقالب والطموح ومحاولة تحقيق الذات .

وإذا كان المطرب فى فيلم " عفريتة هانم " يحاول أن يحقق ذاته ، فإنه يرى أن الكبارية هو حلم حياته وأن ابنة صاحب الكبارية هى التى ستحقق له هذا الحلم وهو يحبها من طرف واحد ، أما هى فلا تكاد تشعر به وتسخر منه حين يطلب يدها أو حين يبوح لها بمشاعره ، وفيما بعد تستخدمه كأداة لتحقيق مآربها خاصة بعد أن صار ثريا .

ونحن هنا أمام فيلم خيالى ملئ بأجواء الفنتازيا ، قائم على " ألف ليلة وليلة "، فيه الحلم والتمرد والرقص والخيال الجامح ، وقد أتخذ فريد الأطرش لنفسه هنا اسما كوميديا أيضا هو عصفور ، وصار اسم صديقه " بق بق " ويحلم الاثنان بأن يعملوا بالفن وأن يحققا الكثير اجتماعيا ، ولاشك أن عصفور كان أكثر الناس سعادة حين ظهر له العجوز فى كهف صغير بعد أن دله على مصباح علاء الدين ، فظهرت الجنية الراقصة التى تمد عصفور بكل شئ حتى الحب ، لكن عصفور لا يحب سوى الراقصة عليه التى تحب رجلا ثريا يدعى " ميمى " .

وفى مقالب الإهانة التى يتلقاها عصفور من عليه ، فإنه يقوم بإهانة عفريتة المصباح كهزيمة وكأنها النعمة التى حلت عليه من سماء الفنتازيا ، وبعد الكثير من الجحود ونكران الجميل فإن المصباح يضيع من عصفور فيعود إلى عالم الفقر ، وتتزعزعه منه مملكة الثراء التى عاش فيها بعض الوقت ليبدأ فى الإحساس بأنه أمان كهزيمة ، ثم يكتشف خطأه ويقرر أن

فريد الأطرش _____ أبطال المشهد الغنائى

يبدأ من جديد بعد أن عرف حقيقة مشاعر "ميمى" ، ولأن عصفور قد أصبح شخصا أفضل ، فإن العجوز يرسل له بامرأة أشبه بالجنية كهرمانة كى ترقص معه فى الأوبريت القادم .

وفى هذه الأفلام كثيرا ما يتم استهلاك الكثير من الأحداث من أجل الاستعداد للأوبريت ، فالمطرب يبحث عن فنانة موهوبة كى تشاركه الاستعراض ، وهو لا يستطيع أن يغنى وحده . وقد تكرر مثل هذا الأمر فى " ازاي أنساك " ، و " عايزة أتجوز " ، كما سنرى أن بعض أفلام المطرب قد صارت مجرد حفل غنائى يشدو فيه بأغنيته التى سيدخل من خلالها إلى دائرة الشهرة ، مثلما حدث فى " ودعت حبك " ثم " ما ليش غيرك " .

وقد ظهر فريد الأطرش بمظهر الشخص البائس البالغ الفقر الباحث عن الشهرة ، كأنما يود أن يؤكد أنه يستحق الشهرة التى سيحصل عليها ، وأن الصعود إلى أعلى سلم النجاح أمر بالغ الصعوبة ، لكنه مفتوح أمام الموهوبين ، وقد بدت الشخصية التى جسدها الأطرش فى الكثير من الأفلام بالغة الفقر مما يثير السخرية، لكنها تملك الموهبة ، فالمطرب الفقير الذى تقابله المطربة اليائسة من الحب فى فيلم " عايزة أتجوز " يكاد يكون بلا منزل ، لعله يسكن تلك الحديقة التى جلس يغنى فيها على العود .

وهو لا يملك من الدنيا سوى ذلك العود وتلك الملابس التى توحى أنه استعارها أو شحذها من شخص لم تعد تناسبه ، كما أننا لا نعرف له أهل ولا أسرة ، وكأنما انتشلته المطربة من عالمه البائس كى تصحبه إلى بيتها ليصبح منزله الذى يقيم فيه لبعض الوقت . وهذا المطرب يمثل بالنسبة للمرأة منتهى حالة الضياع حيث أن اثنين من عشاقها يرفضان أن يتزوجا بها لأنها فنانة وهما من الأثرياء ، ويودها كل منهما عشيقا لا أكثر ، وهى - كما تقول - سعيدة ، ولاشك أنها بلا زواج سوف يوقعها فى مشاكل

أبطال المشهد الغنائى _____ فريد الأطرش

مع أهلها القادمين من الجنوب من أجل تهنئتها بالزواج وبالتالي فعليها أن تتزوج بأى ثمن .

ويجد المطرب الشاب الفقير نفسه محاطا باثنين من النساء ترغبان بل وتلحان على فكرة الزواج منه مهما كان الثمن ، إحداهما المطربة والثانية راقصة ترى فيه الرجل الذى أحبته وسافر ثم عاد إليها (فى نهاية الفيلم) ، ومن خلال المنافسة بين المرأتين على قلب الشاب فإن مشاعر المطربة تتكشف وتعطيه الفرصة كى يغنى فى أوبريت ضخم ثم يشرف عليه بنفسه فى النهاية ، وعقب الحفل مباشرة يظهر الحبيب البحار الذى سيتزوج طبعاً من الراقصة .

وهناك متاعب عديدة يواجهها المطرب الشاب حين يحاول البحث عن فرصة، فالمطرب فى فيلم " لحن حبى " يضطر إلى انتزاع بدلة واسعة من رجل أكثر منه طولا بعد أن تم تخديره كى يذهب المطرب إلى إحدى الحفلات الغنائية ليغنى ، وبدلاً من أن يفعل ذلك يقابل من الناس بسخرية شديدة ويبدو مظهره مضحكا .

والفيلم بمثابة تحول إلى ألوان أخرى بدأ فريد الأطرش فى العمل بها فيما بعد، فهو ليس كوميدياً تماماً . باعتبار أن الحدث لن يلبث أن يتحول إلى مأساة وخيانة وشك وارتياب ، خاصة أن الأم ستشعر بالارتياح فى أن تنسب عملية الخيانة إلى ابنتها .

إن فنحن فى هذا الفيلم أمام عمل مختلف ، سيحول المطرب إلى منحنى مختلف ، وفى نفس الفترة بدأت أفلام المأسى تطل على الشاشة من بطولة فريد الأطرش ، مثل " رسالة غرام " و " عهد الهوى " وكلاهما مأخوذ عن الأدب الفرنسى ، والفيلم الأول المأخوذ عن ماجدولين يناقش مسألة عقوق الصديق الذى يمكن أن نتصوره وفيما ومنذ المشهد الأول ونحن نعرف بأن الحدوتة مليئة بالدموع

والأحزان ، فها هو أب سيزوج ابنته ورغم أغنيات الفرح " دقوا المزاهر " فإن دموع الحزن وليست دموع السعادة تتصبب من عيني المطرب الذى سيختلى بنفسه لقراءة رسالة أرسلتها له حبيبته ذات يوم قبل مصرعها ، تبدأ الأحداث فى العودة إلى الماضى ونرى كيف تعارف الحبيبان ، فهو مطرب مشهور وهى فتاة تعيش هناك ، سمعته يغنى قصيدة وسط المروج ، ثم تتنامى بينهما المشاعر العاطفية وتأتيه بين الوقت والآخر لزيارته فى شفته مع أصدقائه .

ويبدو المطرب هنا شخصا نقياً طيباً يقدس الصداقة ، ويدفع ثمن هذا التقديس حين يختطف صديقه الذى يتصوره وفيها حبيبته منه ويتزوجها . ونحن أمام فيلم يكاد يخلو من أى أثر للضحك أو الكوميديا ، أسوة بالأعمال السابقة للممثل ، حتى لو كان هناك عبد السلام النابلسى ، وتكررت نفس أجواء الحزن والتضحية مع فيلم "عهد الهوى" الذى تعاون فيه مع نفس الممثلة مريم فخر الدين حيث جسدت دور عاهرة لديها عشاقها تتعرف على طالب شاب يتصورها ملائكية السلوك ثم يعرف حقيقتها مما يدفع به إلى إبعادها عن عالم الرنيلة .

ولاشك أن فيلم " إنت حبيبي " هو العمل الأكثر إضحاكاً فى مرحلة أفلام الوسط بالنسبة لفريد الأطرش ، وفى هذه الأفلام لم يشترط أن يؤدي دور المطرب ، بل هو مجرد رجل يهوى الغناء يمكنه أن يغنى فى مناسبات خاصة ، كأن يغنى لحبيبته الراقصة حين يذهب إليها ، " مرة يهيننى " ، ثم هو يغنى دويتو ثنائى مع شادية " يا سلام على حبي وحبك " ، وبعض الأغنيات فى القطار أمام الناس ، والمرة الوحيدة التى غنى فيها فى حفل عام كان فى الختام فى أغنية " أحلف لك " .

وقد جمعت الأغنيات السينمائية بين الأطرش وشريكاته ابتداء من نور الهدى وصباح وشادية ، ثم غنت مريم فخر الدين بصوت ليلى فهمى التى تكرر أداء غنائها فى أغنية " قسمة " فى فيلم " ما ليش غيرك " .

وقد بدت المأسى واضحة من خلال أفلام حكى قصة الأطرش نفسه كمطرب فقد حبيبته أو أصابه مرض القلب ، وذلك من خلال فيلم " قصة حبي " والذى امتلأ

بأغنيات حزينة أعطت الإيحاء بأن فريد الأطرش هو مطرب الأحزان ، مثل "سألنى الليل " ، و " قدام عنيه " ، والغريب أن الأغنيات الحزينة فى أفلام الأطرش التالية قد اكتسبت شهرة ونجاحا أكثر من أغنياته المبهجة ، ومنها على سبيل المثال " يا قلبى يا مجروح " فى " ودعت حبك " و " لو تسمعنى " فى " ماليش غيرك " و " حكاية غرامى " فى " من أجل حبى " و " عدت يا يوم مولدى " فى يوم بلا غد " و " لا وعينيك " فى " الخروج من الجنة " و " زمان يا حب " فى فيلم بنفس الاسم .

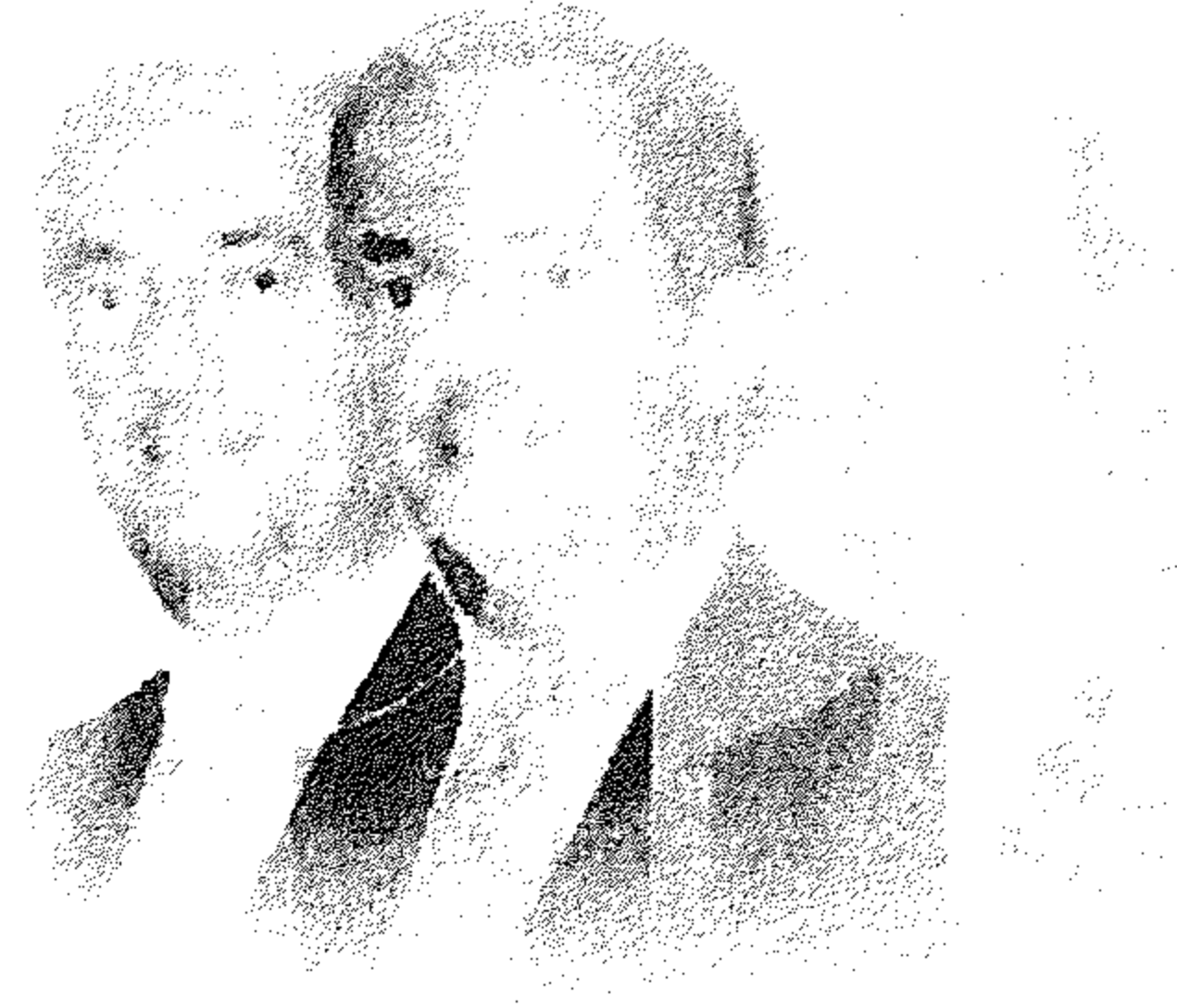
والغريب أن الأغنيات الحزينة فى أفلام فريد الأطرش الأولى كان يتم تصويرها فى إطار مبهج ، أما أغنياته المبهجة التى غناها فى أفلامه التالية فكان يتم تصويرها فى إطار حزين مثل " تصبح على خير " و " قالت لى بكرة " و " يا بو ضحكة جنان " .

وكمثل ، فإن فريد الأطرش كان فى أحسن حالاته فى أدواره الكوميدية ، ولعله نجح فى الأغنيات الحزينة لكن ذلك جاء على حساب قدراته الفنية فى أفلام احتاجت إلى مطرب يجيد التمثيل ، وبدا الأطرش أشبه بالدمية الحية فى بعض الأفلام مثل " الخروج من الجنة " و " الحب الكبير " ولعل وطأة المرض أثقلت عليه. لكن يمكن القول بشكل عام أن فريد الأطرش صنع ظاهرة خاصة فى السينما الغنائية وأفلام الكوميديا الاستعراضية .. ويكفى أنه عمل فى أكثر من ثلاثة وعشرين فيلما مع اثنين من أبرز من صنعوا هذا النوع من الأفلام : أحمد بدرخان وهنرى بركات .



فريد الأطرش ومريم فخر الدين فى " يوم بلا غد "

الفصل السادس



حسين فوزى

هناك أسماء بعينها صنعت مجد السينما الغنائية الاستعراضية وصبغت هذه السينما بصبغتها الخاصة وحولت الأفلام إلى حالة من الغناء الاستعراضى ، فراح أصحاب الاسماء يبحثون عن المواهب ويقدمونها إلى الناس فى أحسن صورة .

من هذه الأسماء الأخوين حسين فوزى وعباس كامل . والأول أكثر موهبة وله عطاء أطول ، وقد ارتبط ظهور أفلام الغناء والاستعراض بوجوده ، وظل مخلصا طيلة حياته لهذا النوع من الأفلام لا يخرج سواها إلا قليلا ، فى الوقت الذى رأينا فيه بقية الأسماء الأخرى تبتعد وتقرب من إخراج الأفلام الغنائية والاستعراضية كلما تيسر الأمر ، ومنهم على سبيل المثال محمد كريم ، وأحمد بدرخان ، ونيازى مصطفى ، وبركات . إلا أن كل من حسين فوزى وعباس كامل وأيضا حلمى رفلة كانوا أشبه بالمطرب نفسه ، فهو إذا ظهر فى فيلم ما دون أن يغنى بدا كأنه طائر بلا ريش أو

أجنحة (إلا فى استثناءات قليلة مثل شادية) ولذا فإن عليه أن يغنى مهما كان الثمن .

وبالفعل فقد كان على حسين فوزى أن يجعل السينما تغنى ، وفى أكثر الأحوال وسط استعراض ضخم لا يحتاج فقط إلى موهبة مطرب أو فنان استعراضى ، بقدر ما هو فى حاجة إلى كاتب أغانى متميز وملحن بارع فى هذا النوع من العمل ، وإلى مجاميع استعراضية وأيضاً إلى قدرة على تحريك هذه المجاميع وتصميم الرقصات .

وحسين فوزى كان حالة ، ليس فقط بالنسبة لفنه ، بل بالنسبة لأخيه عباس كامل الذى جاء من بعده ، وأيضاً مثل شقيقه الأكبر أحمد جلال الذى سبقه ، فهو مؤلف نصوص أغلب أفلامه ؛ يكتب لها السيناريو والحوار ، وأحياناً الأغنية وقد يشرك آخرين معه لكنه دائماً المؤلف والمخرج . وقد جاء فوزى فى زمن مجد بدايات الفيلم الغنائى حيث يمكن لفيلم لمحمد عبد الوهاب أو أم كلثوم أن يحقق إيرادات ونجاحات عالية ، لكنه لم يحاول الاستفادة من نجاحات المطربين المعروفين لتقديمهم فى السينما ، بل حاول صناعة نجومه الجدد الذين عملوا معه من فيلم لآخر حتى استقر به المقام الأخير على نعيمة عاكف .

والمخرج هو الذى قدم للسينما كل من محمد فوزى وسعد عبد الوهاب ، وفايزة أحمد ، وضياء وندا القادمين من سوريا وجعل عزيزة أمير تغنى فى أول أفلامه من ألحان حسن مختار صفر فى فيلمه الأول " بياعة التفاح " ١٩٣٩ .

إذن ، فقد وضع المخرج عينيه منذ الفيلم الأول على الغناء ، ولاشك أن الموضوع الذى اختاره لفيلمه الأول يصلح للسينما الغنائية ، وكم تحول فى السينما العربية والعالمية إلى عمل غنائى ، فهو مأخوذ عن "بيجامليون" حيث يراهن شاب ثرى زميلاً له أنه سينجح فى تحويل بائعة التفاح إلى فتاة أرسقراطية تمارس الحياة الاجتماعية الراقية وينجح فى ذلك .

ونحن نعترف أن المراجع التى بين أيدينا قليلة فيما يختص بالأغنيات التى شدا بها أبطال الفيلم ، لكن حسين فوزى بدا كأنه قد وضع عينيه على أن يجعل أبطاله يغنون فى أفلامه ، سواء كانوا من محترفى الغناء أم لا .

وقد توقف فوزى عن العمل ثلاث سنوات كى يعود فى عام ١٩٤٢ بثلاثة أفلام غنائية هى " أحب الغلط " الذى كتب له القصة بديع خيرى ، وعاد للتعاون مع عزيزة أمير ومحمود ذو الفقار اللذين كتبا له قصة فيلمهما الثانى " ليلة الفرح " وقدم فيلما باسم " بحبح فى بغداد " عن قصة وحوار بديع خيرى .. والملاحظ أن هذه الأفلام الثلاثة خلت من مطربين ، لكن الفيلم الأول غنت فيه الراقصة تحية كاريوكا التى تقوم بدور راقصة ينشأ بينها وبين مخرج استعراضى خلاف وشجار لكن المخرج يحتاج إليها من أجل القيام ببطولة فيلمه الجديد .

أما الفيلم الثانى فهو عن ممثل مسرحى يتباهى بخيانتته أمام صديقه المؤلف المسرحى ، وهو يدور أيضا فى نفس عوالم المسرح والاستعراض وينتهى بإقامة عمل مسرحى يلقي قبولا لدى الناس . ويتضمن فيلم " أحب الغلط " أربع أغنيات أثنان غناء تحية كاريوكا وكلمات بيرم التونسي وألحان فريد غصن هما "الفن الفن"، و " يا كم كم كم " ، أما الأغنيتان الأخريتان فهما من كلمات عبد العزيز سلام وألحان عبد الحليم نويرة ، الأولى " رثاء كليوباترة " غناء آمال حسين ، والثانية "رقصة الشيشة" غناء عبد الرحمن فوزى .

أما الفيلم الثالث " بحبح فى بغداد " فهو عن الأسطى بحبح الحلاق الذى يعيش فى مدينة بغداد ، الذى يشير على أحد عملائه أن يزوج ابنه المريض فاشترى له الجارية بدور التى عرفت أن سبب المرض أن الابن قمر الدين يحب شمس النهار ابنة القاضى ، وقامت بدور الوسيط لدى الحبيبة بعد أن دخلت بيت القاضى عقب أن اقترحت على سيدها أن يقوم باهدائها إلى القاضى .

ونحن بالطبع أمام كوميديا غنائية ، وقد قامت بالغناء هنا بطلة الفيلم حورية محمد وهى مطربة لم يرد اسمها فى موسوعة الغناء المصرى الحديث التى أعدها

محمد قابيل ، كما اشترك فى الغناء محمد الكحلاوى الذى لحن بعض هذه الأغنيات، وأيضا سعاد زكى . ومن هذه الأغنيات الخمس : " وداع سعاد " و " بدور تلاعب بحبح " و " غنوة النار " و " قف يا مراكبى " ، وكما نرى فإنها قصائد غنائية .

أى أن حسين فوزى لم يراهن منذ البداية على المطربين المشهورين ، وجعل أبطال أفلامه الأقل شهرة والذين فى بدايات حياتهم الفنية هم الذين يغنون ، ولم يحد عن هذه المسيرة طيلة حياته ، حيث لم يراهن على الجواد المضمون ، بل هو الذى صنع الجواد . فمن المعروف أن الكحلاوى قد صار فيما بعد أحد نجوم الطرب الكبار ، وقام ببطولة أفلام غنائية عديدة بعد أن كان مجرد مشارك بالغناء فى مشاهد عابرة من الأفلام فى تلك المرحلة ، مثل أغنيته فوق الساقية فى فيلم "على مسرح الحياة" .

والجدير بالذكر أن حسين فوزى هو أول من راهن على إسماعيل يس فى فيلمه الأول ، ثم سنراه يدفعه إلى عالم الغناء عام ١٩٤٤ فى فيلم " نادوجا " ، وهو هنا يراهن على محمد البكار فيعطيه دور البطولة أمام تحية كاريوكا ويدفعهما الاثنى معاً إلى الغناء فى فيلم تضمن ست أغنيات أدى منها البكار وحده أغنية القافلة " السفر " ، تأليف بيرم التونسي ، وغنى البكار مع تحية كاريوكا " الوليمة " كلمات التونسي ، " والحريق " وهى من كلمات أبو السعود الإبيارى . أما إسماعيل يس فقد ألقى مونولوج غنائى باسم " وأنتم هنا نايمين " .

والحان الفيلم كلها من ألحان البكار ، إذن فقد راهن حسين فوزى على بطله الذى عمل لفترة طويلة فى السينما بين بطولات سينمائية وبين أدوار صغيرة كمغنٍ شأنه شأن الكثير من الذين عملوا بالطرب فى السينما ، وقصة الفيلم غريبة كاسحة فنادوجا هو اسم فتاة ضاعت وسط الأدغال كان عليها أن تعود إلى المدينة بواسطة مراد أحد الرحالة من أجل الميراث ،

ولكن الوارثين اختطفوها يوم وصولها وهو يوم الحكم لهم بالميراث ، فأخذ مراد فى البحث عنها ولم يبق على موعد الجلسة سوى دقائق . والقصة كما نلاحظ قريبة من فيلم " إسماعيل يس طرزان " ١٩٥٨ ، الذى تم إخراجہ فى إطار غنائى .

و حسين فوزى هو أكثر من استفاد من تحية كاريوكا كراقصة استعراضية يمكن لصوتها أن يكون مقبولا ، فعاد للتعاون معها مجددا فى "أحب البلدى" عام ١٩٤٥ ، الذى دارت قصته فى إطار تقليدى عن علاقة الحب بين شربات ابنة الأسطى إبراهيم ، وبين عادل ابن الباشا . ولاشك أن هناك متاعب تقابل هذا الحب تتخللها أغنيات واستعراضات حتى يتزوج الحبيبان فى النهاية ، كما قامت تحية كاريوكا ببطولة فيلم " الصبر طيب " الذى عرض فى نهاية نفس العام وللمرة الأولى يتعاون المخرج مع مطرب مضمون معروف كمطرب هو إبراهيم حمودة . وتحية كاريوكا هنا هى راقصة تعمل فى أحد مسارح روض الفرج وهى تحب شابا بينهما جريمة قتل حيث اتهم أبوها بقتل أبيه ، لكن لا تثبت الحقيقة أن تتضح ببراءة والد الراقصة .

وفى نفس السنة التالية ١٩٤٦ عاد المخرج للتعاون مع حورية محمد ومحمد الكحلوى فى فيلم " يوم العالى " ، لكنه بدأ يراهن على المطربة الصغيرة القادمة من لبنان ، صباح ، التى نجحت مع بركات قبل عام فى فيلم " القلب له أحكام " وراح يتعاون معها بشكل مكثف بدا كأنه قد وجد اكتشافه الأول الذى يمكن أن يتعاون معه لأفلام عديدة بديلا عن تحية كاريوكا ، فقدمها فى خمسة افلام هى "أكسبريس الحب" ١٩٤٦ ، و " لبنانى فى الجامعة " ١٩٤٧ ، و " أنا ستوتة " ، و "صباح الخير" ١٩٤٧ ، ثم " بلبل أفندى " ١٩٤٨ . إلى أن أتيح له فى عام ١٩٤٩ أن يكتشف نعيمة عاكف .

وقد حاول حسين فوزى الاستفادة من ظاهرة نجاح اللبنانيين فى مصر ، فبدأ فى عمل أفلام تدور بين لبنان ومصر وجمع بين صباح ومحمد سلماون فى " لبنانى فى الجامعة " ، وكان لابد للغناء اللبنانى أن ينتشر فى الصالات . وفى فيلم " أنا ستوتة " غنت صباح من ألحان زكريا أحمد ورياض السنباطى وفريد غصن ، وفى هذا الفيلم عملت صباح فى دور ستوتة الفقيرة التى تعمل فى الفن والتى يبحث عنها جدها كى ترث ثروته بينما تعمل فى مسرح متجول ، ويستدل الجد فى بحثه عن مكان الحفيدة ، ويذهب إلى الفرقة التى تقدم له فتاة أخرى على أنها ستوتة من أجل ابتزاز ماله ، ويتبادل الجد والحفيدة المزيفة كثيرا من المقالب الفكاهية ، وأخيرا يتعلق الجد بالحفيدة المزيفة بينما يلمع اسم ستوتة ويتم اكتشاف الحقيقة ويحتفظ الجد فى بيته بكل من ستوتة وحفيدته المزيفة التى أحبها .

وقد جمع حسين فوزى بين صباح ومحمد فوزى وشكوكو فى فيلم " صباح الخير " ، الذى غنت فيه صباح من ألحان محمد فوزى ، والغريب فى هذا الفيلم أن فوزى قد غنى بلهجة لبنانية أغنية " عا مصر يا مشتاق " .

عا مصر يا مشتاق •• غنى بغرامك هون
وأروى قلب خفاق •• بيهوى عروس الكون
عا مصر يا مشتاق

شطيكى ضموا النيل •• عا صدركى سلسال
عاش ما شبع تقبيل •• والدمع فاض به وسال

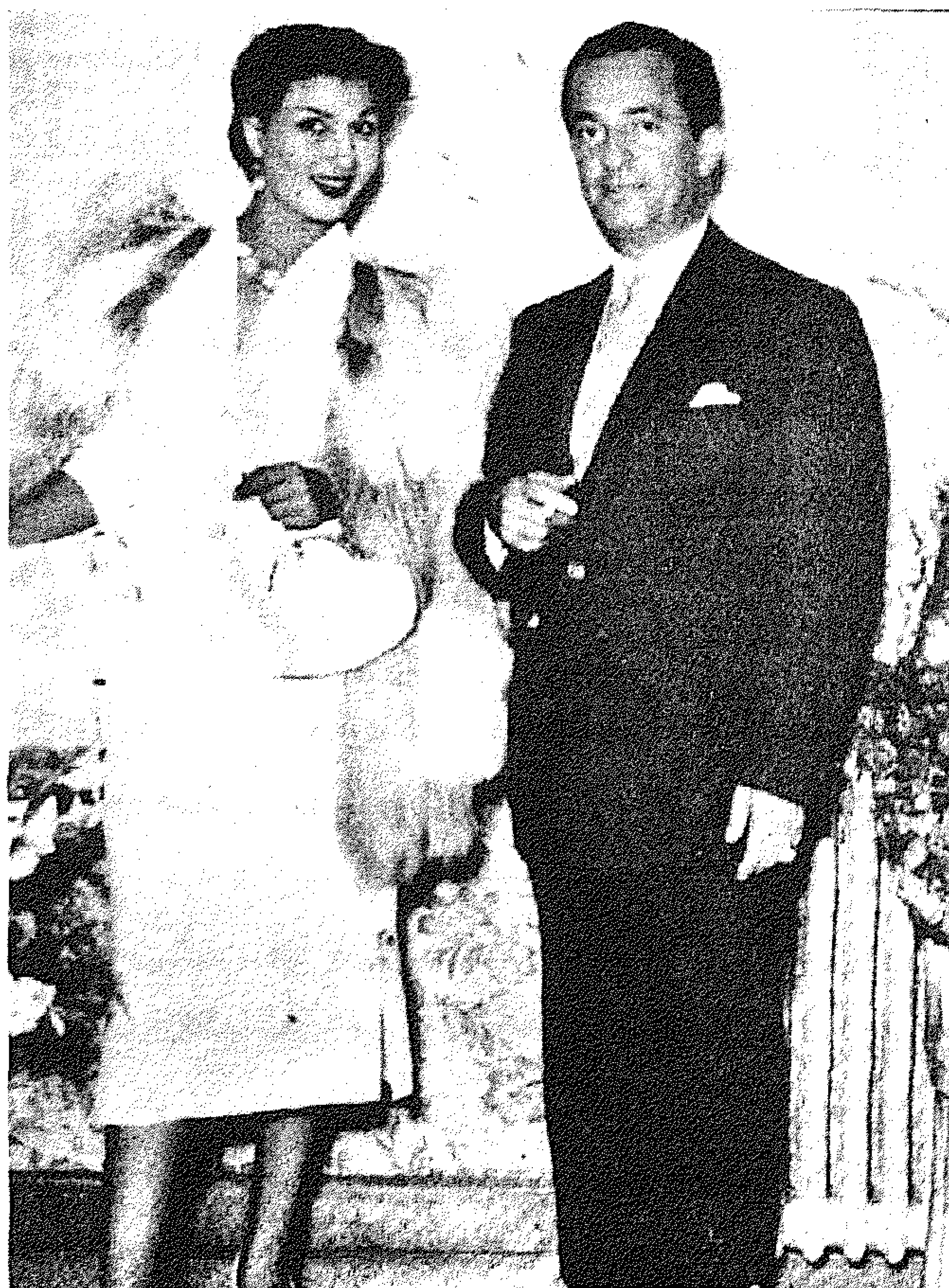
وقد كان حسين فوزى يؤمن أن السينما الغنائية الاستعراضية لا تحتاج لقصص مركبة ، بل يجب أن تكون تقليدية مكررة اعتاد الناس مشاهدتها ، لكن المهم أن تكون الأغنيات والاستعراضات جديدة ، وكان يرى أن أبطال هذه السينما لابد أن يكونوا من أبناء عالم الفن وأن يعيشوا

فى عالم الاستعراض والمسرح والسينما . فى " بلبل أفندى " هناك ممثلة تدعى كواكب تترك البلاطه أثناء تصوير فيلمها ، فهى امرأة تتسم بعنجهية و صلف ، مما يدفع بالمخرج أن يستعين بشبيبتها اللطيفة بطة ، وهى فتاة فقيرة وتخفى الأمر على خطيبها بلبل أفندى . تقرر كواكب السفر مع عشيقها وتبوح بذلك لزوجها الذى يصاب بنوبة قلبية . تشفق عليه ابنته وتطلب من بطة أن تقوم بدور الزوجة فتوافق بطة وتدعى له الندم حتى تتحسن أحواله .

والفيلم ملئ بالأغنيات الثنائية والفردية بين الأطرش وصباح مثل "أنا بلبل" ، وغيرها . ومن الواضح أن تغيرا واضحا قد طرأ على نوع الأفلام التى يكتبها حسين فوزى ويخرجها بعد أن اكتشف نعيمة عاكف من السيرك وبدا كأنه يقدم فى أفلامه التالية مسألة اكتشافها أو صعود فنانة استعراضية من عالم الفقر والطموح إلى أن تحقق حلمها .

وفى فيلمه الأول مع نعيمة عاكف اكتشف المخرج نجما آخر فى عالم الغناء هو سعد عبد الوهاب فقدمهما معا فى " العيش والملح " وتوج الفيلم بنجاح منقطع النظير من خلال الموهبة الجديدة التى ترقص ، وغناء سعد عبد الوهاب الذى غنى لحارة العيش والملح . نحن هنا إذن لسنا فى عالم الأثرياء ، والذين يغنون ليسوا سكان القصور الفخمة مثلما نرى فى أفلام كريم وبدرخان ، بل أن الفقراء سكان الحارات هم الذين يغنون معا ويرقصون . ومن بين هؤلاء فتاة تطمح فى أن تحقق مكانة فى عالم الغناء والاستعراض فتذهب إلى صالات الاستعراض وتترك حبيبها الموظف ، والذى يصدم لهذا السلوك .

لكن يتضح أن الفتاة تعرضت لظروف خاصة بأسرتها ، وهنا يتضامن أهل الحارة معا فى سبيل التغلب على مصاعب الحياة التى تتعرض لها الفتاة ولكنهم لا يستطيعون معها سبيلا . أما الشاب فيتعرض لبعض المتاعب فى عمله وتقف حبيبته إلى جواره ويتزوجان .



حسين فوزى ونجمته المفضلة نعيمة عاكف

أما الفيلم الثانى لحسين فوزى ونعيمة عاكف فىرى سامى السلامونى أنه يظل أشهر أفلام " نعيمة عاكف " وأنجحها على الرغم من أنه فيلمها الثانى الذى أخرجه حسين فوزى بمجرد الاستقبال الجيد من الجمهور لأول أفلامها " العيش والملح " .

وقد امتلأ الفيلم هنا بالغناء ، ليس فقط من قبل نعيمة عاكف ، بل أيضا عبد العزيز محمود الذى اكتفى هنا بالغناء . وإلهام بطلة الفيلم هنا هى فتاة استعراض ترقص وتغنى وتقوم بحركات أكروبات فى فرقة غنائية صغيرة ، يقسو عليها صاحب الفرقة حنفى الذى التقطها وهى صغيرة وتولى تربيتها ، وتكتشف أنها حفيدة باشا عليها أن تتكرر كى ترضى جدها الذى لا يحب ذرية البنات وتذهب إلى جدها ليعترف بها وتقيم ومعه . إلا أن حنفى لا يعجبه ابتعادها فيحاول ابتزازها وإلا فضح أمرها للباشا الكبير جدها الذى يعرف أنها ولد وليست بنت . يتفهم حبيبها أمين سر تتكرر إلهام ويسايرها فى تكررها بينما يضغط عليها حنفى كى تعمل راقصة فى صالة ويراهما جدها فيقع فى غرامها وتبدأ المنافسة عليها بين الباشا وبين أمين حتى يكتشف الحقيقة ويعرف أنها حفيدته وليس حفيده ويتغير موقفه .

وعن أسلوب حسين فوزى فى إخراج الأغنية فى هذا الفيلم ، كتب سامى السلامونى فى مجلة " فن " : " يغنى عبد العزيز محمود وحده وتكتفى نعيمة عاكف بالرقص فقط هذه المرة .. وهنا يلجأ حسين فوزى أيضا إلى حل سينمائى ليس قابلا للتنفيذ فى أى كبارية ، حيث تدخل الكاميرا زووم على كرة ما أمام المطرب تخرج منها بطريقة الديزولف نعيمة عاكف وهى ترقص . ثم يلجأ لحيلة سينمائية أخرى حين يكرر صوتها أكثر من مرة فى الكادر نفسه (بالطبع المزدوج) .. ثم تنتهى الرقصة كلها بالمعركة التى لا بد أن يحطم فيها مختار حسين الكبارية كله على رؤوس من فيه .

وبهذين الفيلمين بدأت مرحلة نعيمة عاكف حسين فوزى فى السينما المصرية ، فكان على المخرج أن يتزوج من نجمته الشابة التى تصغره سنا وأن يحتكرها عمليا فلا تعمل مع أى فنان آخر إلا بإذن منه وكأنها إعارة مثلما حدث حين عملت مع أنور وجدى فى " أربع بنات وضابط " .

وكانه وجد ضالته فراح يعمل بلا توقف ، وفى عام ١٩٥٠ فقط عرضت له أربعة أفلام ، هى " بلدى وخفة " ، الذى أعاد فيه سعد عبد الوهاب للعمل أمام نعيمة عاكف واستعان مجددا بعباس فارس ، ثم " أختى ستيتة " الذى قامت ببطولته صباح وسعد عبد الوهاب ، و " بابا عريس " مع نعيمة عاكف وشكرى سرحان ثم "سيبوني أغنى " مع صباح وسعد عبد الوهاب أيضا .

إذن من أسماء الأبطال نكتشف أن المخرج قد احتفظ دوما بنجومه من فيلم لآخر ، ليس فقط سعد عبد الوهاب ، بل أيضا شكرى سرحان ... وحول فيلم "لهاليبو" كتب سامى السلامونى : " ولأن حسين فوزى كان أحد القلائل المتخصصين والفاهمين لطبيعة الفيلم الاستعراضى ، فلقد كتب القصة والسيناريو بنفسه حول الخط البسيط والكوميدي الذى يسمح بأكبر عدد من الرقصات والأغاني لنعيمة عاكف ، ثم ترك كتابة الحوار والأغاني لحسن توفيق الذى أعترف بأننى لا أعرفه شخصا ربما لندرة اسمه فى الأفلام ، لكنه يفاجئنا بمستوى ساخر ولاذع فى الحوار الكوميدي لا يقل عن مستوى كلمات الأغاني والأقرب إلى السخرية هى أيضا . وهو كمؤلف يدهشنا بهذا الحدس الساخر الذى يذكرنا بأفضل كتاب الكوميديا السينمائية مثل أبو السعود الإبيارى وبديع خيرى ، وفتحى قورة . يتقاسم ألحان الفيلم المرححة والمنوعة والرشيقة كل من على فراج وعزت الجاهلى وأحمد صبرة ، إضافة إلى لحن واحد لعبد العزيز محمود يغنيه المطرب الشاب - آنذاك - محمد قنديل بصوته فقط على صورة شخص آخر .

" والألحان بمجموعها جميلة جدا وسينمائية فعلا - بمعنى ملاءمتها للحركة وليس التطريب - تتراوح بين أغنية كوميدية يغنيها حسن فايق بصوته . واستعراض " تاهيا " الذى يدور فى أجواء جزر هاواي بملابسها وإيقاعاتها الحارة السريعة . فعلى هذا المستوى كان طموح السينما العربية فى مصر منذ أربعين سنة " .

وقد ظل حسين فوزى يصنع أفلامه مع نجمته على هذا المنوال ، وبدا بالغ النشاط بعد أن وجد ضالته ، فقدم فى عام ١٩٥١ فيلمه " فرجت " ، و " فتاة السيرك " ، ثم قدم فيلما بوليسيا عام ١٩٥٢ لا يخلو من الاستعراض هو " النمر " عام ١٩٥٢ ، ثم قدم " يا حلوة الحب " كواحد من أجمل أفلامه على الإطلاق ؛ ثم " جنة ونار " أمام عبد العزيز محمود . وفى عام ١٩٥٣ قدم " عفريت عم عبده " ، و " مليون جنيه " و " حلاق بغداد " عام ١٩٥٤ . وعاد مرة أخرى إلى الفيلم الاستعراضى من خلال " عزيزة " التى جسدت فيه نعيمة عاكف شخصيتين هما لأختين متناقضتين .

وابتداء من عام ١٩٥٥ ، بدأ حسين فوزى يعمل بدرجة أقل فيلما واحدا كل عام ، وخرج إلى منطقة دمياط حيث يعيش الصيادون فى فيلمه " بحر الغرام " الذى يدور أيضا فى أجواء الفن حول فنان يزور منطقة الصيادين ، ويكتشف موهبة فتاة ويدفع بها إلى الذهاب للعاصمة كي تصبح نجمة مشهورة ، ويؤسّط متاعب تعانيتها الفتاة مع حبيبها أمين الذى أصابه المرض ، فإن الفتاة قرر العودة مرة أخرى إلى المكان الذى جاءت منه كي تتزوج من حبيبها .

وتوتة هنا هى إحدى الفنانات اللائى عدن إلى حياتهن الاجتماعية الأولى ، واكتشف أنها أسمى من الفن بعد فيلم " حبيب الروح " لأنور وجدى ، وقد غنت نعيمة عاكف هنا ثلاث أغنيات كتبها عبد الفتاح مصطفى ولحن منها كمال الطويل "الريح نادى" .

الريـح نـادى والمـوج هـادى والرزق حلال
بالطـراحـة مش بالراحـة يا بو عبد العال
رزقنا فى الغيب ولا هوش فى الجيب طازة بطازة
عندى السمكة جـوه الشبكـة ولا المـازة

ومن ألحان أحمد صدقى غنت " سهارى الليل " التى تقول فى الكوبليه الأخير
منها :

مسكنا البحر فوق موجه بنينا دار
على بيتنا وعشنا فيه مالينا جار
بنات الليل تقول هالبيت ما له نهار

وفى عام ١٩٥٧ قدم " تمر حنة " الذى انتقل فيه إلى أجواء الغوازى . وتمر
حنة هنا غازية ترقص ، أما الغناء فقد راهن فيه المخرج على مطربة جديدة هى
فايزة أحمد القادمة من سوريا فغنت هنا واحدة من أشهر أغانيها :

يا أمه القمر ع الباب نور قناديله
يا أمه أرد الباب ولا أناديله

كما غنت فى مكان آخر من الفيلم أغنية " يا تمر حنة .. الورد كله
.. ملا الجنابن .. اشمعنى إنتى اللى شاردة منا " . وقد كتب " ابن زيدون "
فى مجلة الكواكب - ١٣ أغسطس ١٩٥٧ - أن الفيلم قدم فايزة أحمد فى
" دور غجرية تغنى وتتأمر مع أخيها . وقد غنت فأطربت ، ولكنها كانت
تسرف فى تحريك وجهها وعينيها أمام الكاميرا . ولو تعلمت كيف تضع
على وجهها قناعا هادئا وتحد من تحريك رموشها بعصبية وهى تغنى لكان
نجاحها مؤكدا فى هذا الفيلم . "

وكم أشرنا فى بداية الحديث أن حسين فوزى ظل يخرج الأفلام الغنائية
الاستعراضية حتى فى فيلمه الأخير مع نعيمة عاكف " أحبك يا حسن " وهو أحد
أضعف أفلامه الاستعراضية وقد كتب ناقد جريدة الشعب فى أول مايو ١٩٥٨ : أنه

فيلم استعراضى يعتمد على الفكاهة والأغنية والرقصة الفردية والرقصة الاستعراضية ؛ محاولة لتقليد ما اعتبر نجاحا لفيلم " تمر حنة " وهذا عيب من عيوب السينما عندنا . أدت نعيمة عاكف دورها كراقصة أداء ممتازا " .

وبعد انفصاله عن نعيمة عاكف راح يراهن على نجوم طرب آخرين مثل شريفة فاضل التى ظهرت فى أفلام متناثرة قبل ذلك ، ثم وضعها سيد بدير للبطولة فى فيلم " ليلة رهيبة " عام ١٩٥٧ ، وفى فيلم "مفتش المباحث" ١٩٥٨ ، غنت شريفة فاضل ثلاث أغنيات ، اثنتان منها من ألحان بليغ حمدى ، والثالثة من ألحان سيد مكاوى ، والأغنيات هى " الله ع الدنيا " ، " اللى ع الجبين " ، و" يا بنى يا ضنايا " من ألحان بليغ حمدى وكلمات محمود فهمى إبراهيم التى تقول فيها :

يحرصك ربى يا بنى يا ضنايا * * يا حنة من قلبى عايشة ويايا
لما بتقولى ماما من قلبك * * بأنسى الدنيا وأفكر حبك
يا حبيب قلبى يا بنى يا ضنايا

وفى عام ١٩٦٠ قدم حسين فوزى زوجته الجديدة ليلى طاهر كبطلة لفيلم " يا حبيبى " الذى غنت فيه ندا مع جمال (الثنائى السورى) بعض الأغنيات الدويتو ، وفى عام ١٩٦٢ قدم فوزى فيلمه الأخير " حلوة وكداية " الذى غنت فيه مها صبرى ؛ وفيه جسدت دور منى ذات الصوت الجميل التى تزعم لأمها أنها تعمل ممرضة بينما تعمل فى مسرح غنائى وتغنى فى الفيلم عددا من الأغانى . وقد عرض الفيلم بعد وفاة مخرجه وحوله كتب فريد المزاوى فى النشرة التى يصدرها باللغة الفرنسية عن السينما المصرية " فى هذا الفيلم عاد المخرج إلى حبه الأول ولم تمارس مها صبرى سوى الغناء وراحت نجوى فؤاد تملأ العالم بالرقص " .



نعيمة عاكف فى مشاهد من أفلام حسين فوزى الغنائية



الفصل السابع

القادمون من لبنان



نور الهدى

نجاح سلام

استقبلت السينما الغنائية المصرية دوما الفنانين البارزين القادمين من الدول العربية الأخرى خاصة لبنان ، وقد كانت لبنان دوما بمثابة مورد طيب للغناء وأيضا للأفلام الغنائية سواء من النساء أو الرجال .

وقد كان السؤال المطروح فى بعض الأحيان .. لمن سيغنى هذا المطرب القادم ، هل سيغنى للمصريين أم للعرب ، أم لأهله فى لبنان ؟ واختلفت الإجابة والردود ، فهناك الكثير من المطربين الذين اقتربوا من المصريين فغنوا لهم بلهجتهم باعتبارها قد صارت محببة إلى العرب من خلال عشقهم للسينما ، وغنى البعض الآخر باللاتين معا حسب الموقف .

والأسماء كثيرة فى الطرب والغناء الذى انتقل إلى الناس عبر الأفلام ، ولكننا سنتوقف هنا عند نموذجين ، هما نور الهدى ونجاح سلام ، حيث سرعان ما تلقفتها السينما وقدمتهما لعدة سنوات فى تجارب سينمائية

نور الهدى _____ أبطال المشهد الغنائى

عديدة . ونحن لن نتوقف عند نجاح واحدة أو استمرار رحلتها ولكننا سنحاول كما هو مادة ما نقدمه عن السينما الغنائية ، قراءة ما قدمته كل منهما إلى خريطة الغناء فى السينما .

كانت نور الهدى بلا شك هى الأكثر شهرة من بين من جئنا وعلمنا فى السينما ، صحيح أن الساحة الفنية فى تلك الفترة وما قبلها قد امتلأت بالراقصات والمونولوجست القادمين من جبال الأرز ، لكن السينمائيين وضعوا عيونهم منذ اللحظة الأولى على نور الهدى ، وخاصة يوسف وهبى الذى قدمها فى بطولة مطلقة فى فيلمه " جوهرة " ١٩٤٣ ، وذلك بعد أن التقى بها فى حلب فأعجب بها ووجد فيها مواصفات النجمة السينمائية صوتا وشكلا ، فاصطحبها إلى القاهرة وسرعان ما دفع بها إلى البلاطوات.

وقصة الفيلم تدور فى عالم الغناء والموسيقى ، وبدا المؤلف يوسف وهبى يريد أن يضع نفسه فى إطار الموسيقى صانع المجد للآخرين ، وهو دور طالما قدمه فى السينما وبدا كأنه يحبه ، والموسيقار هنا هو سمير الذى سمع عن حبيبته سميرة إشاعات فأخذ يشك ، إلى أن فاجأها يوما بين ذراعى عشيق فذهل وغادرها هائما فاقد الشعور فذهب إلى المسرح ، فإذا بحبيبته تجلس مع عشيقها بأحد الألوام ، فترك المسرح وأصر على الانتحار ؛ وإذا به يسمع صوتا شجيا من فتاة رثة تمنعه من الانتحار فيكرمها ويأخذها إلى منزله . وبدأ فى تعليمها أدوار أوبريت يزمع إخراجها ولكن عطيات الممثلة الأولى بالفرقة والتى كانت عشيقته السابقة تعلم أنه لم يمت كما أشيع فيعاهدها الكتمان ، ولكن غيرتها من الفتاة الجديدة جعلتها تتهمها بالسرقة .

تهرب الفتاة ، لكن لا يلبث الموسيقار أن يطرد عطيات التى تشهر به ، ويعرض عليه أحد الأغنياء أن يستأنف العمل مشروطا أن تكون

صديقته بطله القصة فىوافق سمير ، ولكن الأخيرة تغازل سمير فىصفعها وتصر على رفض العمل ، يجن الثرى وتشاء الظروف أن يقابل فتاة متشرده فىطير فرحا ويذهب إلى المسرح . إنها نفس الفتاة التى لا تزال تحفظ الدور وتذكره ، وبعد نجاحها على خشبة المسرح يذهب كى يهنئها فى حجرتها فإذا بها بين أحضان رجل آخر ، لا يلبث أن يعرف أنه أخوها .

وقد غنت نور الهدى هنا مجموعة من الأغنيات توجتها كمغنية ذات صوت واسع ، مما دفع بيوسف وهبى مجددا أن تعمل معه فى فيلمها الثانى " برلنتى " ، هذه الأغنيات هى " يا أوتومبيل " و " ياريت كل الناس فرحانة " و " لحن التتويج " من تأليف بيرم التونسى وألحان رياض السنباطى ، ثم " يا نا يا وعدى " من ألحان فريد غصن ، ولحن " راعية الغنم " من ألحان محمد الكحلوى .

إذن فقد استأثرت المطربة الجديدة وحدها بالغناء ، وقد كشفت منذ اللحظة الأولى عن خفة ظل وحضور وقوة صوت ، وتقول نور الهدى عن ذكرياتها مع هذا الفيلم فى مذكراتها التى نشرتها مجلة " الكواكب " ١٩٥٣ : " فى المساء شاهدت العرض مع الممثلين . إنى أعتبر هذه الليلة أعظم ليالى حياتى ، فقد أصم تصفيق الجماهير أذنى .. ووجدتلى فى شبه غيبوبة من الفرح والبهجة .. كان نجاحا لا أحلم به ولا يحلم به واحد ممن عملوا فى الفيلم ، وكانت هذه الليلة هى الفاصلة فى حياتى ، فقد قفز اسم الكسندر بدران إلى القمة تحت حروف جديدة مجموعها " نور الهدى " .

إذن فقد كان على يوسف وهبى أن يستثمر نفس النجاح ويكتب قصة فيلمها الثانى معا باسم " برلنتى " ، ويدفع التونسى إلى كتابة الأغنيات التى تناسب الفيلم ، ثم يستعين بالسنباطى ومحمد القصبجى والكحلوى من أجل كتابة الألحان .

ودارت الأحداث فى أجواء موسيقية أيضا ، فبرلنتى تضطر للعمل كمطربة فى صالة رقص كى تتمكن من الإنفاق على أمها المريضة بعد أن مات أبوها . يتعرف عليها سامى المحامى فوجد فيها نبيل وإخلاص ويتزوجها ، ولكن لا يلبث سامى أن يتعرف على امرأة تحبه وتساعدته كى يواصل طريقه ، فتمثل عليه دور أنها خائنة مما يدفع بالزوج لطردها ، ويتزوج بسميحة . ينشر الخطيب السابق لسميحة عباس مذكرات عن برلنتى ويهدد سميحة بنشر خطابات كانت تبادلتها وإياه .

وفى ساعة غضب تقتل سميحة عباس ، وفى نفس الوقت تأتى برلنتى إلى عباس حتى لا ينشر ما يريد فى الصحف عن سميحة فتجد أن خطيبته السابقة قد قتلتها ، فتريد أن تبرئها وتعرف أنها القاتلة ، لكن سميحة تعترف بالحقيقة أمام المحكمة ثم تموت . وتختفى برلنتى مما يدفع بسامى إلى البحث عنها وإعادتها إلى بيتها وولدها .

وقد غنت نور الهدى ست أغنيات هى " يا حمام نوحى " و " الأم " و " الجامعة " و " الصالون " وكلها من ألحان رياض السنباطى ، أما " الفلوكة " فهى من ألحان القصبجى ، وقام محمد الكحلاوى بتلحين أغنية " السجن " كما لحن لنفسه الأغنية الوحيدة التى غناها فى السجن وهى بعنوان " جمال الليل " وكتبها عبد العزيز سلام .

وفى أحاديث ومذكرات نور الهدى أن الخلافات تولدت بينها وبين يوسف وهبى بعد الفيلم الأول ، لكنها عملت معه فى الفيلم الثانى بناء على العقد الموقع بينهما ، لذا فإن يوسف وهبى قد وقف بجانب المطربة اللبنانية الجديدة صباح عندما مثلت أمامه فى فيلمها الأول " شمعة تحترق " عام ١٩٤٥ ، وبدا كأنه يراهن عليها بشدة ، أما نور الهدى فكان عليها أن تستثمر نجاحها مع مخرجين آخرين وأن تعمل بشكل مكثف فى السنوات التالية فى السينما .

كان على نور الهدى أن تعمل مع نيازى مصطفى فى فيلمها الثالث "الآنسة بوسى" ، وهو يتضمن نفس القصة التى قدمها فطيم عبد الوهاب لنجاة الصغيرة ١٩٦٨ ، باسم " ٧ أيام فى الجنة " ، ففوزى باشا يدعى الإفلاس ويختار مسكنا شعبيا متواضعا من أجل أن يتأكد أن من يتزوج ابنته يختارها لشخصها وليس لمالها، ويتجول الاثنان فى الشوارع عازفين على البيانو بينما تغنى ابنته . يجمع الحب بين ابنته وشاب من عائلة ثرية ويبارك الباشا هذا الحب ، إلا أن عائلة الشاب ترفض الارتباط بفتاة الشارع والفقر وعازف البيانو ، يتمسك بها الشاب ويدرك الباشا أنه عثر على زوج لابنته غير طامع فى ثروته .

يعلن فوزى الحقيقة ويعود إلى قصره ، وبعد مفارقات الدهشة بين الشاب وعائلته وبين الباشا وابنته تتزوج الآنسة بوسى ابنة فوزى باشا بمن تحب .

وقد قام بالبطولة أمام نور الهدى محمود ذو الفقار ، لكن كان من الأفضل دوما للمطربة أن تعمل أمام مطربين أمثالها ، وإذا كانت قد قامت بالبطولة المطلقة أمام محمد فوزى فى " مجد ودموع " عام ١٩٤٦ ، فإنها وصلت إلى قمة مجدها أمام عبد الوهاب فى " لست ملاكا " لمحمد كريم ، وفى عام ١٩٤٧ ، عملت أمام أحمد سالم فى فيلم " المنتقم " لصالح أبو سيف ، ثم وقفت فى نفس السنة أمام حسين صدقى فى فيلم من إخراجة باسم " غدر وعذاب " ، وأمام محمد فوزى فى فيلم " قبلنى يا أبى " لأحمد بدرخان وهو الفيلم الذى كتبه أبوها نقولا بدران .

وقد غنت نور الهدى هنا من كلمات محمد الحناوى ولحن الأغانى كل من عبد العزيز محمود والسنباطى وعزت الجاهلى ، وذلك فى إطار قصة الفتاة التى يقف أبوها حائلا بينها وبين الشاب الذى يحاول أن يغمر

نور الهدى _____ أبطال المشهد الغنائى

بها موهما إياها أنه يحبها . يستمر الشاب فى مطاردة الفتاة وهى تشيح عنه فيلاحقها بالمكالمات الهاتفية ، وعندما يحس أنه لا جدوى من محاولة استمالتها يشى بسيرة أمها وسلوكها وما كانت عليه من سمعة سيئة . يضطر أبوها أن يخبرها بكل شىء عن أمها وكيف كانت علاقته بها ، فتعرف منه ابنته أنه التقى بأمها فى الماضى بأحد الملاحى الليلية وجمع الحب بينهما فتزوجا . وكان زواجه منها ضد رغبة واحد من أفراد أسرته المحافظة ، وكانت الأم من أسرة ثرية كان قد غرر بها أحد الشباب يكتشف أنه شقيقه هو الذى دفع بها . فظن الزوج أنها عشيقته فطردها وطلقها . تنتقم الفتاة من الشاب شقيق الزوج فتقتله كى تستريح من عذابها ، ويتم القبض عليها وتدخل السجن .

وفى عام ١٩٤٨ ، عادت للعمل مع أحمد سالم كممثل ومخرج فى فيلم " المستقبل المجهول " ، والذى كتب عنه عبد العظيم توفيق حجاج فى مجلة الأستوديو " إن القصة هشة رقيقة ورقتها فى التجاء المؤلف إلى معالجة نفس الداء ، ألا وهو الحب الذى يتيح القدر ، ومع ذلك فليس الموضوع هنا مقتطفا من جونا الشرقى ، بل يرنو كثيرا إلى الطابع الإفرنجى فى سير الحوادث ، ففكرة فقدان الذاكرة سبق أن تعرضت لها الأفلام الأجنبية ، كما عالجه المخرج نفسه من قبل ، لذا لا يعتبر الموضوع جديدا . "

وعن الأغانى فى الفيلم كتب نفس الناقد : " أن من ينعم النظر إلى غالبية أفلامنا يجد أن الأغنيات قد حشرت رغم أنف مجرى القصة بحيث لا تتفق مع معانيها مع الموضوع ، ولكنها هنا رقيقة وعذبة عبرت عما يجيش فى نفس البطلة من عواطف وانفعالات تتفق والحالة التى تعانيتها حتى كأنها ضمن حوار الفيلم إذا انتزعت تركت أثرا . "

وكتب عبد العظيم توفيق عن أداء نور الهدى قائلاً : " لست أدرى ماذا أقول عن هذه الفنانة ، فقد أثبتت باندماجها فى الشخصية المسندة إليها وبتعبيرات وجهها أنها ممثلة قديرة كما هى مطربة موهوبة " .

وبعد أن قدمت فيلمين عام ١٩٤٩ ، هما " مبروك عليكى " لعبد الفتاح حسن وأمام محمد الكحلاوى ، ثم " هدى " لحلمى رفلة أمام كمال الشناوى ، عاد نفس المخرج واستعان بها فى فيلم " غرام راقصة " الذى غنت فيه العديد من الديالوجات مع فوزى ، مثل "عايز أقول لك " و " فهمت حاجة " ، كما غنت لمأمون الشناوى لحن " الجواب " الذى تقول فيه :

حبيبى واحشنى من قلبى .. وحاسة بروحى ناقصانى
ياريتى التقيتك جنبى .. فى غمضة عين وتلقانى

حبيبى

وقد تم إخراج الأغنية بنفس الأسلوب الذى غنى به عبد الحليم حافظ أغنية تحمل " جواب " فى فيلم البنات والصيف . وتتابع أفلام نور الهدى من " أفراح " إلى " شباك حبيبى " و " الشرف غالى " عام ١٩٥٠ ، وفى عام ١٩٥٢ تألفت من جديد أمام فريد الأطرش فى فيلمين غنائيين هما " عايزة أتجوز " لأحمد بدرخان ، ثم " ما تقولش لحد " لبركات . وقد كانت البطولة المطلقة فى الفيلم الأول لنور الهدى ، حيث أنه حسب حوارات الفيلم فقد تأخر ظهور فريد الأطرش إلى ما بعد حوالى ربع ساعة تقريباً ، رأينا فيها المطربة نور الهدى واقعة بين الثرى سمير وعمه اللذين يتخذانها محبوبة فقط دون زواج ، وهناك منافسة بين الاثنين حول قلب المغنية ، فيذهبان إليها فى الملهى كى يسمعانها وهى تغنى : " هل هلال العيد .. ع الإسلام سعيد " وتصدم المطربة فى الطريقة التى يتعامل بها كل من الثرى وعمه . تقرر أن تنتقم منهما إلى أن تلتقى بالمطرب وحيد فى إحدى الحداثق ليلاً .

نور الهدى _____ أبطال المشهد الغنائى

ونور الهدى موجودة فى أغلب أحداث الفيلم ، فهى واقفة إلى جواره وهو جالس فى الحديقة يغنى : " أيامى الحلوة " ، " إنساها وريح قلبك " ، " دى آخر غنوة غنيتها فى دنيا حبك " .

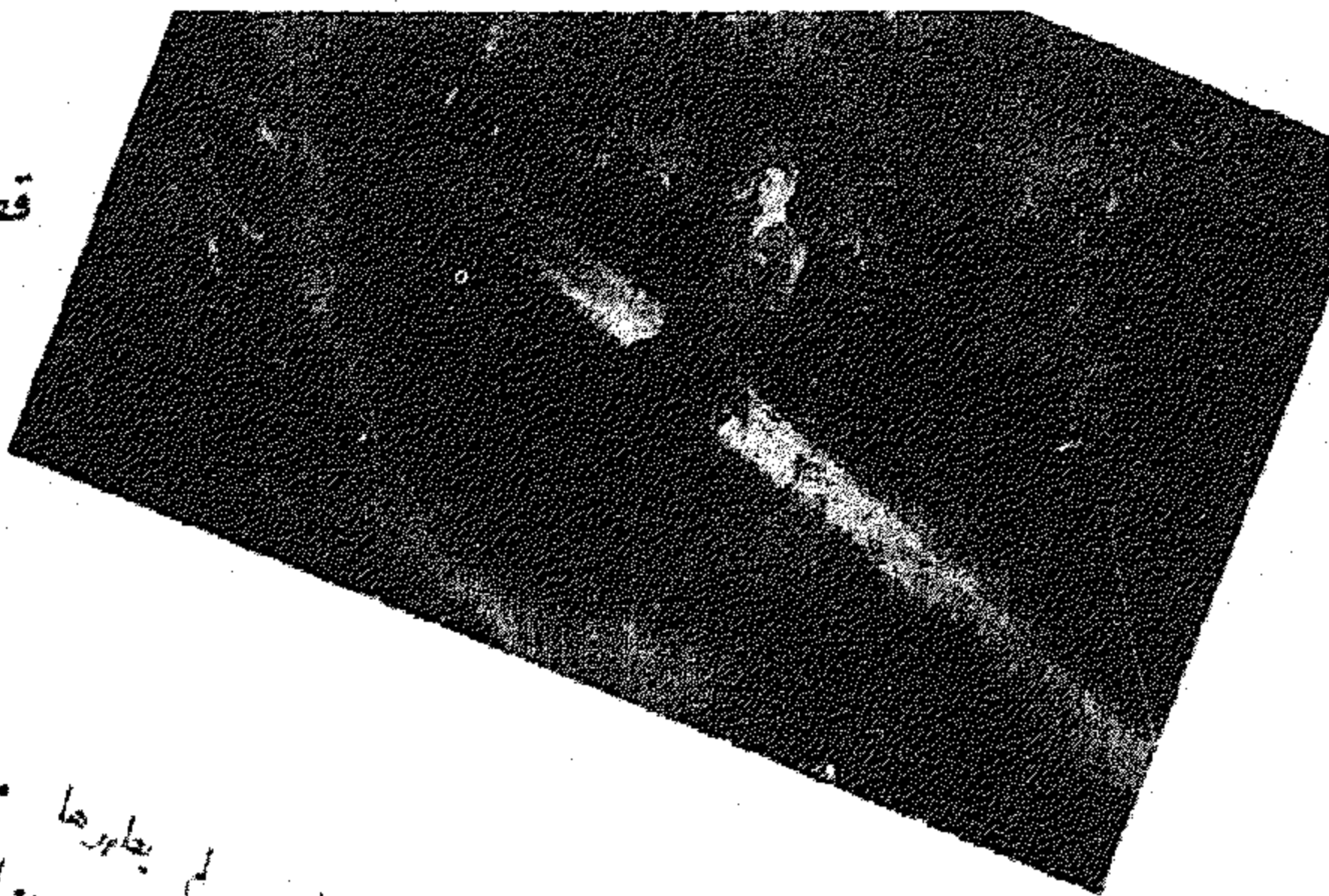
ثم هى تأخذه إلى البيت لديها كى ينام هناك ، ويسبب لها المتاعب حين يأتى الأهل تارة أو حين يأتى كل من الثرى وعمه ، فيغنى " يا ما جوه الدولار مظالم " من أجل إثبات براءته أمام الحبيب الثرى ، ثم هى تغنى له " إن جيت للحق أنا زعلانة .. واخدة على خاطرى وغضبانة .. وأنا قلب وروح .. دا أنا إنسانة زعلانة زعلانة " .

وهناك تقارب واضح بين الفيلمين " عايزة أتجوز " و " ما تقولش لحد " سواء من حيث مساحة ظهور المطربة أو نجاحها ، فهناك مطربة مبتدئة تقيم فى بيت للطالبات تدمن الكذب وتخبر زميلاتهن أن المطرب الشهير وحيد يحبها ، ثم تبدأ فى فرض نفسها عليه ، وتدخل عليه حياته كى تفسد علاقته بحبيبته الراقصة .

وفى كلا الفيلمين هناك دائما راقصة إلى جوار المطرب ، سواء سامية جمال أو لىلى الجزائرية ، وهناك أغنيات ثنائية بين المطرب والمطربة مثل " ما أقدرش أقول آه " .

وكان آخر أفلام نور الهدى على الشاشة فى عام ١٩٥٣ ، وهما فيلمين باسم " حكم قراقوش " ثم " حكم الزمان " ، وهو نفس العام تقريبا الذى بدأ نجم نجاح سلام يلمع فى السينما وكانت قد جاءت إلى مصر ونجحت فى الغناء وبدأت السينما تتلقفها .

النحط-ايا
قصيدة مهداة من الشاعر
الامير الشناوي



زعماء حبي يا قلب خطايا
 لم يظروها من الالتم بكاري
 حسنا ما كان . فاهدا ها هنا
 في ضلوعي واخترت خالف الخطايا
 لا تترك لي ذكرك رايك انما
 شيت حق صبايا
 ذكريات عذبت في ذكريات
 لم تدع من اجلي الا بقايا
 ذكريات ردت في ادهي
 وشجوني وتمشت في دمايا
 كم برى النجوم منها عجا
 فتنة بقطي . وروحا ، وبقايا
 وعلمها من ذراعي ونساي
 شدة شوق وأرخته يدايا
 فاذا ما ردت عيني الكري
 لم أجده بين ذراعي سوايا
 آه من نوى ومن صدوي ومن
 ساعة نعان ، أو تنقي ، أسايا
 آه منها . . . أنا لم أدرك مداها
 آه هي . . . وأنا منها ، شظايا
 حطمتني ماما حطمتها





نور الهدى وعبد الوهاب فى لقطة من فيلم "لست ملاكا"

وبالنظر إلى مجموعة أفلام نجاح سلام ، سنجد أنها استغرقت نفس العمر الذى سارت فيه نور الهدى - حوالى عشر سنوات تقريبا - كانت تجربتها الأولى "على كيفك" لحلمى رفلة ١٩٥٢ ، ولم تكن البطولة المطلقة لها حيث اكتفت بالغناء فى أغنيتين هما " على كيفك " و " مرة فى يوم من ذات الأيام " ، وكلاهما من تأليف مأمون الشناوى وألحان أحمد صدقى . وفى عام ١٩٥٣ قدمها حسن الصيفى فى فيلم " ابن ذوات " كأول بطولة مطلقة لها ، وفى إطار حدوتة متكررة غنت أربع أغنيات ضمن التسع أغنيات التى تضمنها الفيلم ، حيث كتب لها جليل البندارى أغنية " سكة السعادة " ولحنها عبد الوهاب كدخول قوى للمطربة إلى الشاشة ، وقد تمتعت الفنانة بخفة ظل واضحة وإن لم تكن تمتلك الموهبة القوية ، فغنت أغنية كوميدية باسم " ساعدوا الإسعاف " ولحن لها عبد العزيز محمود أغنية " جميل جمال " ، وغنت مع إسماعيل يس من ألحان عبد العزيز محمود أيضا أغنية " انتى فين " .

وفى عام ١٩٥٤ عملت فى فيلم " دسنة مناديل " لعباس كامل الذى غنت فيه أغنية لبنانية اشتهرت بها كتبها يوسف صالح ولحنها فليمون وهبة، هى " برهوم " وهى من الحالات القليلة التى غنى فيها المطربون أغنيات لبنانية وفيها تقول :

برهوم حاكينى *** زعلانة سلينى
من فرقك يابا *** مجروح داوينى
برهوم
برهوم يا غالى *** يا سلوتى ومالى
يا كل آمالى *** أحبك حاكينى

وقد ارتبطت نجاح سلام بالسينما الغنائية والكوميدية واستطاعت أن تنوع من المخرجين الذين عملت معهم ، وفى عام ١٩٥٣ ، قدمت فيلما

نور الهدى _____ لبطال المشهد الغنائى

كوميديا جديدا أمام إسماعيل يس وشكرى سرحان هو " الدنيا لما تضحك " إخراج محمد عبد الجواد ، وهو الفيلم الذى أعيد عرضه بعد عامين باسم " السعد وعد " .

وقد استأثرت نجاح سلام بالأغنيات فى الفيلم حيث غنت أغنيات صارت شهيرة لها مثل " لا تفكر ولا تشغل بالك " من كلمات محمد على أحمد وألحان أحمد صدقى ، ثم " على طول على طول .. قلبك مشغول على طول .. أنا قلبى معاك مطرح ما تروح على طول " ، من كلمات نفس الكاتب وألحان أحمد صبره ، و " يا شمعدان حارتنا يا منور حينا .. الضلمة تملأ بيتنا فى غيابك عننا " من كلمات جليل البندارى وألحان كمال الطويل . وغنت مع إسماعيل يس أسكتش " الحلم " وغنت مع المجموعة الاسكتش الشرقى .

وإذا عدنا إلى فيلم " ستة مناديل " ١٩٥٤ فلأنه من الأهمية التوقف عند ما شكلته نجاح سلام مع إسماعيل يس من ثنائى كوميدي بدأ فى أسكتش المحولجى الذى لحنه أحمد صبره ، والذى يبدأ بكلمات لها :

إسماعيل : محولجى فى السكة الحديد وف شغلتي واعى وشديد

عمال يحول من بعيد لاسكندرية وبور سعيد

محولجى فى السكة الحديد

طول النهار خادم مطيع لحضرة الإكس السريع

يا خوفى من بقى الفظيع ليخفى فيه قطر الصعيد

محولجى فى السكة الحديد

نجاح : يا حبيب القلب يا برهسوم تسمح تتحول ناحيتنا

إسماعيل : استنى لما القطر يقوم على يلها لنفقد وظيفتنا

نجاح : برهومتى ياللى ما فيش بعدك أن الألوان نفرح يا جميل

تحب يا حبيبي أساعـدك

إسماعيل : ما تعرفيش علم التحويل

وفى نفس الإطار غنت نجاح أغنية خفيفة أخرى لإسماعيل الحبروك مؤلفا وأحمد صدقى ملحنا هي " صفر يا وابور واجرى شوية .. وصلنى قوام لاسماعيليه " ، كما غنت واحدة من الأغنيات التى لا تزال باقية حتى الآن ، كتبها فتحى قورة ولحنها كارم محمود هي " الصباح :

صبح الصباح محلاه .. والشمس جايه معاه
وكل شىء فى الكون .. سبح بحمد الله
يا رب مالك شريك .. يا رب
والنعمة دى نعمتك .. كل القلوب تتاديك يا رب

وبعد زواج نجاح سلام من محمد سلمان بدأ الاثنان بقلصان نشاطهما فى مصر ورحلا إلى لبنان ، وبعد فيلم " الكمساريات الفانتات " لحسن الصيفى ١٩٥٧ عادت إلى لبنان ، وهناك عملت فى أفلام قليلة لم يصل صداها إلى العالم العربى هي " اللحن الأول " ، و " لمن تشرق الشمس " ١٩٥٨ ، ثم " مرحبا أيها الحب " ١٩٦٢ الذى اشترك فى بطولته نجوم كثيرون من مصر منهم يوسف فخر الدين .

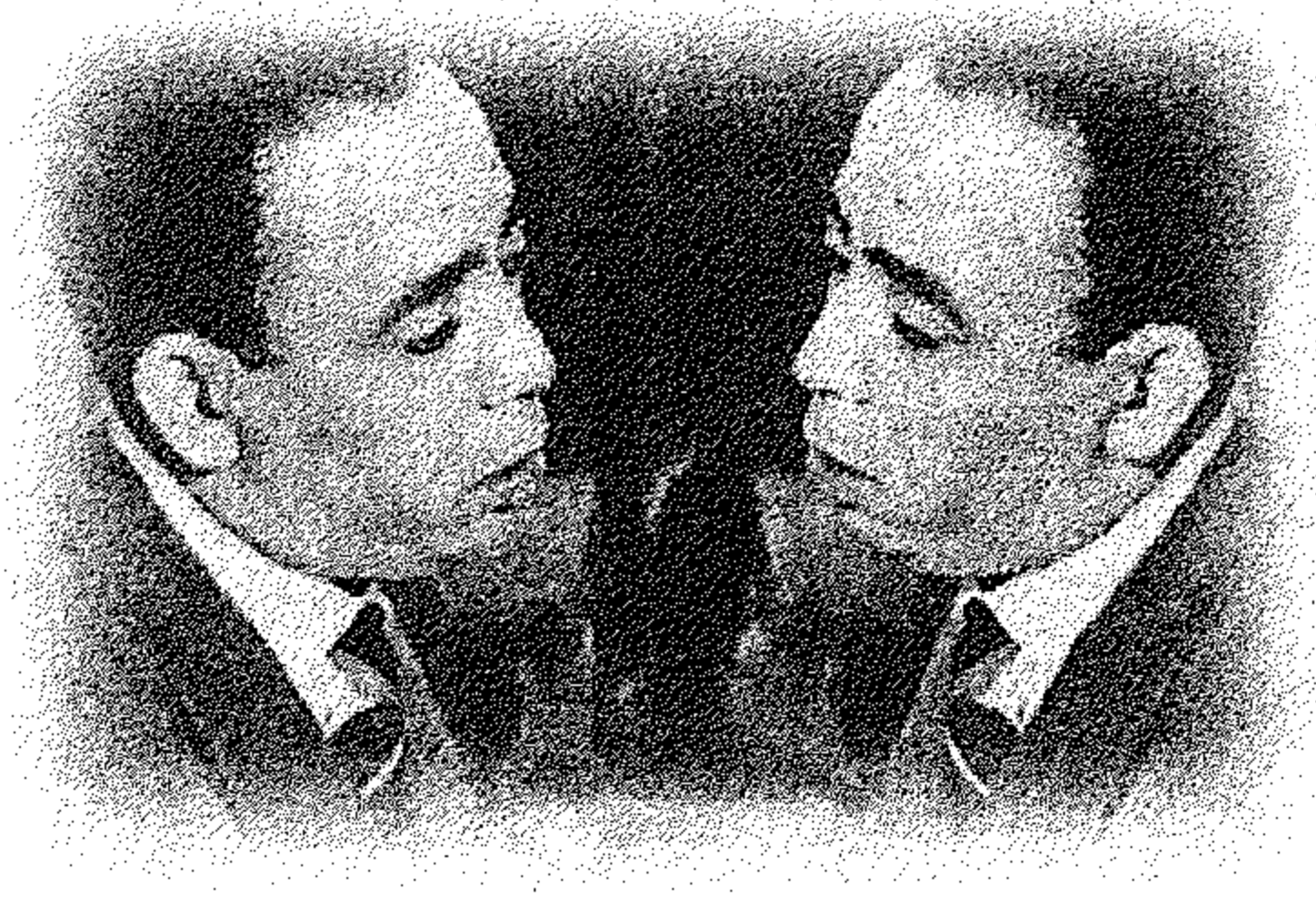
ويمكن اعتبار " الكمساريات الفانتات " هو واحد من أواخر أفلامها الغنائية الشهيرة أو الكوميديّة ، وفيه عملت أمام إسماعيل يس حول أربع فتيات يعملن كمساريات ويحاول الكمسارية إعادتهن إلى البيت فيتزوجون منهن ، وفيه غنت مع إسماعيل يس أغنية " تبقى أنت والأيام " و " المكوجى " ومع الثلاث بنات أغنية " الشهادات " التى لحنها محمد الموجى و " يا لاياركاب " .

أما آخر الأفلام المصرية التى عملت فيها نجاح سلام فهو " سر الهاربة " لحسام الدين مصطفى أمام سعاد حسنى وكمال الشناوى وشكرى سرحان ، وهو فيلم أكد تماما أن نجوم السينما الغنائية لم يعد أمامهم قصص أو عوالم تناسب أو تشابه ما قدموه فى الماضى ، فنحن هنا أمام قصة بوليسية حول أحمد الذى يموت أبوه وتتزوج أمه من يونس مدير الشركة فيتزوج من فتاة أبوها محكوم عليه بالسجن لجريمة قتل . يهرب مروان من السجن كى ينتقم من يونس ، إذ يتضح أنه الذى أجبره على قتل والد أحمد كى يتزوج زوجته ، وبطالبه مروان بالمال المتفق عليه ينشب خلاف بينهما ينتهى بإطلاق يونس الرصاص على حورية حتى لا تخبر أحمد بالحقيقة .

لكن حورية تتجو ، ويتم القبض على يونس وتعود حورية إلى منزلها بعد أن ثبت إخلاصها بعد أن حاول البعض تشكيكه بخيانتها له .

ولا ينتمى الفيلم بالمرّة إلى السينما الغنائية ، وكانت البطولة الأولى لسعاد حسنى . أما نجاح سلام فقد غنت أغنيات ألفها محمد حلاوة ولحنها محمد الموجى .

ومن الواضح أن التجربة قد تركت أثرها لدى المطربة فعادت إلى لبنان وكانت تمثل هناك من وقت لآخر فى أفلام مثل " الشيطان " ١٩٦٩ و " أنت عمرى " عام ١٩٧٢ ، ولكن المهم أنها لم تتوقف قط عن الغناء فى الحياة العامة حتى بعد أن ارتدت الحجاب .



إسماعيل يس

لإسماعيل يس فى السينما مكانة خاصة ونكهة مميزة ، وهو الذى بدأ حياته ملقيا للمونولوجات فى الكازينوهات .

ولاشك أن ما كان يؤديه إسماعيل يس ، وما يقوم به من استعراضات فى بعض الأفلام لم يكن كله من فن المونولوج ، فهناك فرق واضح بين ما كان الممثل المونولوجست يؤديه على الشاشة وبين ما كان يريده الآخرون من نفس الجيل ، خاصة ثريا حلمى ، ومحود شكوكو وحسين المليجى .

ومن المهم قبل أن نبدأ الحديث عن السينما الغنائية فى أفلام إسماعيل يس والتوقف عند مصطلح المونولوج ؛ فهو حسب ترجمته اليونانية يعنى الإلقاء الفردى ، وفيه تتعدد بحور الشعر وبالتالي تتغير إيقاعات الأداء . وحسبما جاء فى كتاب "إسماعيل يس" لمحمد عبد الفتاح ، فإن المونولوج

بدأ يظهر من خلال المسرح الغنائى فى الألحان الفردية التى كان يؤديها مطربوا الفرقة ، ثم انتقل مستقلا إلى التخت عندما كان يقف المغنى مباشرة أمام الجمهور ، ثم انتقل إلى السينما بانتقال أبطال غناء المونولوج إليها .

وعلى هذا ، فإن المونولوج الغنائى الدرامى لا علاقة له بالمونولوج الفكاهى (الساخر) الانتقادى الذى يندرج عادة تحت قالب الطقطوقة ، وهو يغنى عادة على إيقاع سريع ، وتصاحبه أحيانا حركات ضاحكة من المؤدى ويعتمد المؤدى على السخرية والنقد المبالغ فيه إلى حد رسم صورة كاريكاتورية بالكلمات لما يراد أن يقال . وما أضافه إسماعيل يس هنا أنه جعل المونولوج يرسم أكثر من صورة داخل المونولوج الواحد قد تصل إلى ثلاث مع تغيير المذهب والكوبليه ..

وحسب نفس المرجع ، فإن إسماعيل يس قد جدد شباب هذا الفن وغير من موضوعه وجعله يعيش فى أذهان ومخيلة الناس فترة طويلة من الزمن .

وباعتبار أن إسماعيل يس قد قام فى بداية حياته بالكثير من الأدوار الصغيرة فى أفلام عديدة ، فإنه من الصعب حصر الأغنيات التى شدا بها ، لكن المؤكد أنه لم يغن فى كل هذه الأفلام ، أى أنه لم يعتمد على شهرته كمغن مونولوجات فى أفلامه الأولى ، وسيظل إسماعيل يس ينتقل بين الأفلام ليعتمد على المونولوجست بداخله قدر اعتماده على نفسه كممثل كوميدى .

ومن بين الأفلام الأولى التى غنى فيها إسماعيل يس ، كان هناك "على بابا والأربعين حرامى" لتوجو مزراحى ، ثم " أخيرا تزوجت " لجمال مدكور ، وهما من إنتاج ١٩٤٢ . وفى كليهما غنى مونولوجا فرديا أو ثنائيا، ففي الفيلم الأول غنى " ابو عرام يشبه على بابا " ، وهو من تأليف

عزت الجاهلى وألحان رياض السنباطى . وفى الفيلم الثانى غنى مع زميلته ثريا حلمى (التي غنى دوما أمامها بما يوحى أنه ديالوج) ، وذلك فى عمل من تلحين عبد الحميد عبد الرحمن باسم " فىن المأذون يلحقنا " .

ومن جانب آخر ، فإن أفلام أخرى عديدة تنتمى إلى السينما الغنائية لم يغن بها إسماعيل يس ، مثل فيلم " نداء القلب " الذى غنى فيه البطل إبراهيم حمودة ست أغنيات ، وفيلم " الطريق المستقيم " لتوجو مزراحى ١٩٤٣ الذى غنت فيه فاطمة رشدى (أربع أغنيات) ، ثلاث منها بصوت شهرزاد ، كما أن محمد أمين هو الذى انفرد بالغناء فى فيلم " تحيا الستات " لتوجو مزراحى أيضا عام ١٩٤٣ . وفى فيلم " من الجانى " لبدرخان ١٩٤٤ اشترك فى الغناء كل من البكار ودرية أحمد وشافية أحمد وعبد السروجى . وفى فيلم " نادوجا " لحسين فوزى فى نفس العام غنى بكار كافة أغنيات الفيلم .

ومن الواضح أن هذه الأفلام كانت مصنوعة من أجل نجومها من المطربين البارزين فى تلك المرحلة ، لكن الأمر كان يختلف من وقت لآخر حين نجد أنفسنا أمام فيلم من طراز " نور الدين والبحارة الثلاثة " ، حيث غنى إسماعيل يس بمفرده أغنية عن " البسبوسة البسبوسة " ، وهى من تلحين السنباطى ، ثم اشترك مع كل من على الكسار ، وزميله على عبد العال فى غناء " ارقص غنى .. اضحك كركر " ، و " آه يا سلام سلم " .

إن فليست هذه مونولوجات ، بقدر ما هى أغنيات ساخرة ، بها الطابع التهكمى والأداء الكوميدي ، وقد ظلت ظاهرة قيام إسماعيل يس بالغناء فى الأفلام التى اشترك فيها مستمرة طالما كان هناك مطرب كشخصية رئيسية فى الفيلم ، فالأغنيات الست التى تضمنها فيلم " القلب له واحد " لبركات ١٩٤٥ ، خصصت لها صباح المطربة الجديدة ، ولم يغن سماعيل يس أغنية واحدة من الأغنيات الثمانية التى سمعناها فى فيلم " ليلة الحظ " لعبد الفتاح حسن . وفى تلك الفترة كان

إسماعيل يس _____ أبطال المشهد الغنائي

إسماعيل يس يغنى " أحيانا بعض الأغنيات مثلما فعل فى فيلم " المظاهر " لكمال سليم ١٩٤٥ ، حين غنى " مرحب أولاد البلد " التى كتبها بيرم التونسي ولحنها عزت الجاهلى .

ومن الواضح أن إسماعيل يس الذى هجر الغناء فى الملاهى الليلية إلى الأفلام فى تلك الفترة ، فإنه قد اهتم بنفسه كممثل فى المقام الأول ، وفى حالة إسناد أغنية له فإنه يؤديها بأسلوبه الخاص وبصوته المميز وأدائه الضاحك ، مثلما فعل حين غنى " البنى آدم .. إيليس يطفش أعماله " فى فيلم " البنى آدم " لنيازى مصطفى ١٩٤٥ ، وأغنية " مونولوج الفرحة " فى فيلم " القرش الأبيض " لإبراهيم عمارة فى نفس السنة .

وقد نظرت السينما إلى إسماعيل يس كمجرد صانع ضحك ، وفى حالة الغناء فإنه يتم الاستعانة بالمطربين المشهورين ، مثل ليلى مراد فى " ليلى بنت الأغنياء " وفى " قلبى دليلى " ، كان يكفى لإسماعيل يس وشكوكو أن يؤديا استعراضا غنائيا باسم " ميمون " .

وفى أفلام أنور وجدى ، حاول المخرج الممثل دوما الاستعانة بإسماعيل يس كمونولوجست ، وقد ذكر اسمى شكوكو وإسماعيل يس فى أفيشات فيلم " قلبى دليلى " فقط كمونولوجست . وفى فيلم " ذهب " أدى كل من فيروز وإسماعيل ووجدى استعراضا غنائيا راقصا هو " البلياتشو " الذى ألفه فتحى قورة ولحنه عزت الجاهلى ، وهو نموذج يحتذى به فى الكوميديا الاستعراضية ، حيث تم إخراجهم فى صالة عرض ضخمة تم الاستعانة فيه بالعديد من الراقصين والراقصات ، وتم تقطيع المشهد بشكل جذاب ، ويهمننا هنا أن ننقل إلى القارئ كلمات هذا الاستعراض كى يمكنه استرجاع شكل الاستعراض والأداء المميز للثلاثى الذى قام به ، سواء من حيث الغناء أو التمثيل :

إسماعيل : أنا بلياتشــــو أنور : أه بلياتشــــو
إسماعيل : مش بلياتشــــو أنور : لأ بلياتشــــو
إسماعيل : طب خد طب خد أنور : طب خد طب خد
فيروز : استنى أنت وهو هى المسألة عافية وقوة
تتخانقم ليه طب وعشان إيه
أنور : الحق عليه بلياتشــــو ولا فتوة
فيروز : استتو ما تتخانقوش استتو ما تتعاركوش
أنا حاحكم بينكو واشوف مين فيكو الحق عليه
اتفضل قوللى جنابك هو عمل لك إيه
إسماعيل : يعنى يصح يا ست يقول إن أنا بلياتشــــو
هو ده يبقى كلام معقول إن أنا بلياتشــــو
دا أنا بسقى الناس العطشانة من ماء الترة البولاقية
وهزمت فريق الترسانة فى لعب الكورة الأرضية
يبقى يصح يا ست يقول إن أنا بلياتشــــو
فيروز : من غير ما يقول الناس بتقول إنك بلياتشــــو
يسلم من سماك بلياتشــــو وأبوك بلياتشــــو
إسماعيل : عمرى ١٢ سنة بالضبط مافيش فى كلامى مغالطة
فيروز : منهم خمسة صياغة وخمسة مجاعة وواحدة ونص أونطة
إسماعيل : أما النص الباقي قضيتـه ف رحلة بين أمريكا وطنطا
على رجلا ثم ايديا وبعد شوية بقيت بلياتشــــو
فيروز : كبدى عليه والنبي مسكين
إسماعيل : بس الناس دول مش عارفين
فيروز : بتفرشهم وتضحكهم
إسماعيل : وأنا فى الواقع قلبى حزين
أشكى لمين وأحكى لمين

إسماعيل يس _____ أبطال المشهد الغنائى

الثلاثة : يا حلو لولو ————— ع بلياتش —————
حتى فى معره وفشره وننشو بلياتش ————— بلياتش —————

وفى فيلم " قطر الندى " لنفس المخرج جسد إسماعيل يس شخصية بلياتشو آخر ، أو مهرج يرتدى زى شارلى شابلن ، ولحن له منير مراد أغنية " أنت فاكرانى " على نفس الإيقاع الذى غنت به أم كلثوم أغنية بنفس الاسم . والأغنية من تأليف أبو السعود الإبيارى ، وهما نفس الثنائى الذى ألقى ولحن أغنية " القتيلى " التى يقول فيها :

أنا القتيلى أنا القتيلى	من الهوى والسكس أبيل
من غير رصاص يا دهوتى	طبيت قتيلى زى المعيز
قتلتى بعيونهما التى	فى طرفها حور لذى

وأنور وجدى هو الذى كتب السيناريو لفيلم " المليونير " الذى أنتجه أيضا ، ومنح إسماعيل يس أول بطولة مطلقة له فى السينما . وهو فيلم كانت البطولة ليست فقط الأولى ، بل هى بطولة مضاعفة حيث جسد إسماعيل يس شخصيتين ، الأولى هو الزوج القاتل ، والثانية الفنان جميز الذى سيحل محله فى قصره فى الفيلم .

ومن الواضح أن أنور وجدى قد كتب السيناريو ودفع به إلى الإبيارى كى يكتب الحوار والأغاني التى لحنها عزت الجاهلى من أجل الاستفادة من موهبة إسماعيل يس فى الاستعراض الغنائى ، ونحن هنا لن نتوقف عند كلمة مونولوج ، فأغلب هذه الاستعراضات بمثابة اسكتشات ثنائية أو جماعية مثل لحن " المجانين " الذى هو عبارة عن حوار غنائى بين المجانين فى داخل مستشفى المجانين اشترك فيه ممثلون كثيرون فى أدوار قصيرة منهم سراج منير الذى جسد عنقرة بن شداد (مجنونا) ومحمد توفيق وغيرهم .



إسماعيل يس وشادية فى " آه من حواء "



إسماعيل يس وشادية وشكوكو فى " ليلة العيد "

وقد تضمن الفيلم أغنيات فكاهية عديدة ، مثل " العز " و " يا خواتى
مراتى مشاية " و " الأغنية التركية " و " الزفة " و " السكارى " ، ثم الأغنية
الثنائية الشهيرة " أنا ح أروح " بين سعاد مكاوى وإسماعيل يس والتي
نورد بعضها مما جاء فيها :

أنا ح أروح	ما تروحشى
لأ أنا مـــــــروح	ما تروحشى
عايز اروح	ما تروحشى
لو ح استنى هنا ح اتوفى	م الحقن اللى باخدها فى حبك
بعد يومين كللى ح يتصفى	وأخرج من هنا ميت رسمى
شوفى دراعى يا عينى يا دراعى	خمسین حقنة من غير داعى
لو مش عيب كنت أبكى وأنوح	ما تتوحشى
عايز اروح	ما تروحشى
لأ أنا مـــــــروح	ما تروحشى
أنا مش فاهمة ح تروح فىن	ما هو دا بيتك يا سيدى البيه
سلامة عقلك يا نور العين	بعد الشر جرى لك إيـــه
نازل فىن وتهجر بيتك	بعد ما حبيتنى وحبيتك

إن فن الغناء قد اقترن مع انتقال إسماعيل يس من الأدوار الثنائية إلى
البطولة السينمائية ، وكان إسماعيل يس قد أثبت قبل ذلك بفترة قصيرة أنه
قادر على إنجاح فيلم ما من خلال قدرته على الغناء والاستعراض ، وذلك
من خلال الثلاثى الذى شكله كل من إسماعيل يس ، وشادية وشكوكو فى
فيلم " ليلة العيد " لحلمى رفلة ، وقد عرض فى نهاية عام ١٩٤٩ ، وبدا
كان رفلة يراهن على إسماعيل يس وحده ، وفى فيلم " ليلة العيد " هذا ،
غنى الثلاثة معا " يا حلاوة الفول " ، و " أوعى يمينك أوعى شمالك " ،

و " احنا الثلاثة سكر نباته " و " مجنون ليلي " ، الذى اشترك فيه أيضا إلياس مؤدب ، كما غنى إسماعيل يس مع شادية اسكتش " هيللا هوب " .

وحلمى رفلة هو أكثر من دفع إسماعيل يس للغناء فى أفلامه ، سواء الأغنيات الفردية أو الجماعية ، وقد حدث هذا فى " البطل " عام ١٩٥٠ ، ثم "الآنسة ماما " فى نفس السنة ، فغنى إسماعيل يس مع صباح " ما أعرفشى ما أعرفشى " ، ومع صباح ومحمد فوزى استعراض " أبطال الغرام " ، وفى فيلم " بلد المحبوب " ١٩٥٢ ، غنى إسماعيل يس أمام سعد عبد الوهاب " حلوين كدا ليه " ومع الكورس " البوسطجى " ومع كل من سعد عبد الوهاب وشريفة ماهر وسعاد مكاوى استعراض " هن هن " .

ولا شك أن هذا قد شجع مخرجين آخرين إلى تكثيف العمل مع إسماعيل يس كمطرب للأغنيات المضحكة ، مثل سيف الدين شوكت الذى أخرج له فيلم " قفل " عام ١٩٥٠ ، ثم يوسف معلوف فى أفلام عديدة منها " فى الهوا سوا " ١٩٥١ .

وفى هذا الفيلم الأخير ، هناك مونولوج غنائى بالغ الظرف ويتسم بخفة ظل عالية هو " إيه ح يهمك " الذى جاء فيه :

إيه ح يهمك م اللي يذمك	واللى بيعتر فيك ويلمك
خدها صريحة نصيحة مفيدة	خلليك راجل أوع يهمك

وهذا النوع من الأغنيات قد تمتلئ بالحكمة الشعبية أو بالسخرية أو بروح الفكاهة والدعابة . وفى كثير من هذه الأفلام كان إسماعيل يس يغنى باعتباره مطرباً يؤدى الاستعراضات مثلما حدث فى فيلم " البطل " ، أى أن العمل من نفس الأداء ، وفى أحيان أخرى ، لم يكن يؤدى دور المطرب أو مؤدى الأغنيات ، سواء كانت مونولوجات أو استعراضات أو أغنيات جماعية .

وبعيدا عن حلمى رفلة وأفلامه التى أخرجها لإسماعيل يس ، فإن الممثل كان يشترك فى الغناء مع آخرين ، حيث لم يكن المغنى الوحيد فى أفلام أخرى ، مثل "قليل البخت" لمحمد عبد الجواد ١٩٥٢ ، و " عشرة بلدى " لإبراهيم حلمى ١٩٥٢ . وفى الفيلم الأول مثلا غنى إسماعيل يس وحده " ليه بس يا بخت لبخت " و " ياليلة زينة " ، كما غنى أمام شادية " ما اقدرشى يوم أنساك " وغنت شادية أغنيتين بمفردها هما " الليلة تمت خطبتى " ، و " آدى اللى كان يا زمن " ، وفى فيلم " عشرة بلدى " غنىا دويتو لطيفا مع محمد أمين يقولان فيه :

أهلا أهلا أهلا بيك
فرصة سعيدة الله يخليك

أما المخرج الذى استفاد من إسماعيل يس كمطرب ، فهو أيضا عباس كامل ثم محمد عبد الجواد الذى جاء على لسان الذى كتبه بديع خيرى فى فيلم " الدنيا لما تضحك " أنه لماذا يغنى البناءون رغم المتاعب التى يعانون منها فى العمل ، فرد إسماعيل قائلا : لأن الغناء يهون عليهم التعب .

ومتلما امتلأ فيلم "الدنيا لما تضحك " بالمطربين الذين غنوا ، ومنهم نجاح سلام ، فإن المخرج عبد الجواد قد جعل إسماعيل يغنى مع المجموعة أغنيتين هما : " اسكتش الحلم " ، و " البنائين " ، وفى فيلم " ستة مناديل " لعباس كامل غنى إسماعيل يس أغنية الخطوبة التى كتبها فتحى قورة ، ولحنها عزت الجاهلى ، وفيها يقول على طريقته :

هنونى الليلة وهنوها ————— باركوا لى بشدة أنا وهى
دى الفاتحة الليلة حيقروها ————— على روح أيام العزوبية
هنونى الليلة وهنوها
نحن السابقون عند المأذون وأنتو اللاحقين حسب القسمة

قولوا للأحباب يكفأكو عذاب وسلام وعتاب ويا النسمة
اعملوا كده زى وفضوها واتلموا فى بيت الزوجية
دى الفاتحة الليلة حيقروها على روح أيام العزوبية

ومن الواضح أن فطين عبد الوهاب الذى عمل فى أكثر الأفلام التى تحمل اسم " إسماعيل يس فى " لم يهتم بمسألة إسماعيل يس مطرب ، قدر أن يكون مضحكا من خلال الحركات والأداء الكوميدي المعروف عنه، ففى فيلم " الأنسة حنفى " وهو التعاون الأول بين الطرفين ، كان المطربون أشخاصا آخرين غير إسماعيل ، وهما حورية حسن وشفيق جلال ، وسوف يتكرر نفس الأمر فى أغلب أفلام الاثنىين معا ومنها فيلم "إمسك حرامى" حيث غنت فائزة أحمد "حمل الأسية" .

لكن بالطبع هناك استثناءات من فيلم لآخر ، ففى التعاون الثنائى بين فطين و إسماعيل يس فى " إسماعيل يس فى الجيش " غنى بمفرده " لو أغمض عين وأفتح عين " واشترك مع كل من النابلسى والنجدى وحسن أئله فى غناء " سلم على سلم على " ، لكن إسماعيل يس لم يغن قط فى أفلام أخرى جمعت بين الاثنىين مثل "إسماعيل يس فى البوليس" و " إسماعيل يس بوليس سرى " و " ابن حميدو " و "امسك حرامى" و إسماعيل يس فى مستشفى المجانين " ، وفى فيلم " إسماعيل يس بوليس حربى " غنى المقطع الأول من أغنية " فى يوم من الأيام " فى وجود عبد الحليم حافظ ..

ورغم تقدم العمر والتجربة بإسماعيل يس ، فإنه كان يعود إلى نفس النوع من الغناء فى أفلام لاحقة ، وبدا أنه لم يفقد القدرة على الغناء ويتمتع بنفس النبرات ، مثلما حدث فى فيلم " المليونير " لحسن الصيفى عام ١٩٥٩ ، حيث غنى اسكتشا اشتركت فيه فائزة أحمد التى مثلت الخير ، ونجوى فؤاد التى مثلت الشر والإغراء ، وذلك بعنوان " عشان بحبك أنا " ، وهو من تأليف فتحى قورة وتلحين منير مراد .

إسماعيل يس _____ أبطال المشهد الغنائى

وفى عام ١٩٦٠ غنى مجددا فى فيلم آخر لحسن الصيفى هو " إسماعيل يس فى السجن " ، وإذا كان المخرج قد جمعه فى الفيلم السابق مع فائزة أحمد التى تكثف ظهورها فى العديد من الأفلام كمطربة فى تلك المرحلة ، فإنه راهن على مطربة صعدت فنيا أيضا فى هذه الفترة ، هى مها صبرى ، وجعلها تشارك إسماعيل يس فى أكثر من فيلم ، منها حسن وماريكا ، وهذا الفيلم الذى غنى فيه إسماعيل يس وحده أغنية " أظن " وهى تنويعا على الأغنية الشهيرة لكنها بكلمات فتحى قورة وألحان محمد فوزى .

والملاحظ أن إسماعيل يس توقف تماما عن الغناء فى هذه السنوات مع كافة المخرجين عدا حسن الصيفى الذى عمل معه إسماعيل يس بشكل مكثف فى أوائل الستينات فى " ملك البترول " ، و " المجانين فى نعيم " وفى الترجمان " غنى إسماعيل أغنية يتذكرها من سمعها لأول مرة فى الفيلم حين عرض فى أواخر عام ١٩٨١ والتى يقول فيها :

وبعد برج القاهرة توجد حفلة ساهرة

الليلة الساعة العاشرة

ويقول محمد عبد الفتاح فى مرجع سابق " أنه إذا كان المونولوج هو بدايته الأولى لمعرفة الناس به ، فقد عاد إسماعيل يس فى أواخر أيامه ليعتلى خشبة المسرح فى الملهى الليلية ، التى لا يختلف كثيرا روادها وجمهورها عن جمهور صالة بديعة أو مبانى الأربعينات والخمسينات ، وقد استقبله الجمهور بالتصفيق والهتاف كما استقبله فى مستهل حياته .

" لكن شتان بين الشاب الذى بدأ حياته ، وابن الستين الذى تمكنت منه الأمراض " وعلى كل فإن الناس لم تعرف هذه الصورة عن إسماعيل يس من خلال السينما .



صباح

صباح هي المطربة الأكثر أهمية في السينما العربية ، كما أنها الأكثر تواجدا وحضورا ، سواء في مصر أو لبنان ، حيث ظلت تعمل منذ عام ١٩٤٥ وحتى عام ١٩٨٠ ، فعملت أمام أكثر المطربين ونجوم السينما وارتبط وجودها على الشاشة بالغناء في المقام الأول .

وقد تمتعت صباح بأريحية وجمال أخاذ ، وصوت جميل وقدرة على التنوع وموهبة تمثيلية لا بأس بها ، وفي الوقت الذي اختفت فيه عن الساحة مطربات عديدات من أجيال عملن إلى جوار صباح ومن تلاها ، فإن صباح قد ظلت في الساحة ، سواء في السينما أو في مجال الغناء .

وقد شاهد الناس صباح لأول مرة كفتاة صغيرة تصلح لأن تكون سندريلا في فيلم " القلب له واحد " لبركات ، الذي عرض في يناير ١٩٤٥ ، ولم تكن المطربة الصغيرة قد تبلورت إلى الشكل الذي عرفناها عليه فيما بعد ، سواء من ناحية الشكل

أو قوة الصوت وجاذبيته . وقد بدا أن هناك رهانا على صباح القادمة من لبنان من أجل أن تنافس نور الهدى ، أو أن تكون هناك مطربة لها نفس الحضور والقوة . وفى هذه الفترة كان الفيلم الأول للمطرب عادة ما يضم عدداً كبيراً من الأغاني كنوع من التأكيد على أهمية المطرب ولضمان الرهان عليه من ناحية أخرى .

وفيلم صباح الأول ضم ست أغنيات غنتها وحدها فى ظروف متعددة، وهى تقوم بدور سندريللا التى تعاني من زوجة أبيها وضعف شخصية أبيها ، فتتركها الأسرة وتذهب إلى حفل يقيمه أحد الأثرياء ، لكن الظروف تقود الفتاة إلى منزل الثرى الذى يقع فى هواها .

وسندريللا هنا هى فتاة عصرية تسكن المدينة ، وقد غنت صباح هذه الأغنيات لتملاً أجواء الفيلم أمام أنور وجدى ، فبدت كأنها البطلة الفردية . ومن المعروف أن أسماء المطربين والمطربات كانت تصدر أفيشات الأفلام العربية قبل شركائهم لأن مساحة الظهور على الشاشة أكبر من الشريك .

هذه الأغنيات الست هى من تأليف بيرم التونسي وبديع خيرى ومأمون الشناوى وصالح جودت ، ومن تلحين زكريا أحمد والسنباطى والقصبجى . وهذه الأغنيات هى : بشوئش على عقلك بشوئش ، أروح ما أروحش ، لأ مخلصماك ، أنا مش عارفة ليه متاخدة ، يارب حيرانة ، والمركب . ورغم أننا أمام فتاة مظلومة مقهورة ، فإن الأغنيات كما نرى خفيفة مليئة بالبهجة وروح الشقاوة ، وقد ظلت هذه النوعية من هذه الأغنيات ملاصقة لصباح فى كافة أفلامها ، فهى البنيت الشقية المثيرة للإغراء أحياناً ، الطيبة دوماً ، النقية العاشقة ، وإذا كنا قد تحدثنا عن "القلب له واحد" فليس لأنه الفيلم الأول لصباح ، بل إن هناك أفلام أخرى عرضت لها فى نفس العام مثل " هذا جناه أبسى " ، و " أول الشهر " ، وسبقى الفيلم

أبطال المشهد الغنائى _____ صباح

الأول الأكثر جاذبية لفترة طويلة ، ففي فيلمها الثانى " هذا جناه أبى " كانت مظلومة وحزينة ، خاطئة ، عرفت الطريق إلى المحاكم .

وقد استطاعت صباح أن تفرض جاذبيتها فى أفلامها التالية مثل : " اكسبريس الحب " ، و " أول نظرة " ، و " أنا ستوتة " ، و لبنانى فى الجامعة " ، لكن لاشك أنها كانت فى أحسن حالاتها فى تلك الفترة حين كانت تقف أمام مطربين لتشكل ثنائيا فنيا ، سواء مع فريد الأطرش أو محمد فوزى ، حيث كانت تبدو فى قمة تألقها ، سواء حين تغنى بشكل فردى أو دويتو أمام المطرب الذى تقف معه .

وقد عملت صباح مع الأطرش فى ثلاثة أفلام هى " بلبل أفندى " لحسين فوزى عام ١٩٤٨ ، ثم " لحن حبى " لبدرخان عام ١٩٥٣ ، و " ازاي أنساك " لبدرخان عام ١٩٥٦ . أما محمد فوزى فقد عمل أمامها فى " صباح الخير " لحسين فوزى ١٩٤٧ ، و " الأنسة ماما " لحلمى رفلة و " الحب فى خطر " لرفلة ١٩٥١ ، و " فاعل خير " لحلمى رفلة ١٩٥٣ ، و " ثورة المدينة " لحلمى رفلة ١٩٥٥ .

وفى كلتا التجربتين كان على صباح أن تغنى من ألحان المطرب الممثل الذى أمامها ، وأن تدخل معه فى مباراة عمادها الغناء وخفة الظل ، ففي " بلبل أفندى " ، رأينا صبح تقوم بدور فتاتين إحداهما بريئة تبحث عن طريق للشهرة والمجد ، والثانية زوجة مخادعة لا تلبث أن تقع فى شرك خداعها . وقد غنت صباح مع شريكها فريد الأطرش ثلاث أغنيات هى " حطة يا بطة " و " أنا قلبى " و " أنغام من الشرق " ، وغنت لنفسها أغنية واحدة هى " ح اغنى يا دنيا " .

وشتان بين الشخصية التى جسدتها صباح أمام فريد الأطرش فى الأفلام الثلاثة ، فهى فى لحن حبى تؤدى دور ابنة مغلوقة على أمرها ،

صباح _____ أبطال المشهد الغنائى

أمها تخون الأب المريض وعندما تكتشف الابنة الأمر فإنها تتسبب الخيانة لنفسها حتى لا توقع أمها فى دائرة المتاعب . وهى فى نفس الوقت تحب جارها المطرب الشاب الذى يود أن يشق طريق المجد فى عالم الغناء . وفى إطار هذه الحدود غنت صباح أغنيتين فرديتين هما " يا على " ، و

بيحبنى وبأحبه .. ولى محبة فى قلبه
لكن عزولى جنبه .. حارمنى بهجة قربه

كما غنت فى أوبريت " فارس الأحلام " الذى شاركها الغناء كل من فريد الأطرش وإسماعيل يس .

وفى الفيلم الثالث كانت صباح هى المطربة الشابة المتمردة ، التى بدأت من الحضيض . كانت تطمح فى الوصول إلى هدفها والتعرف على مطربها المفضل فريد بأى شكل ، فراحت تطارده حتى أمكنها الوصول إليه ثم صارت مطربة الفرقة وانتزعت فريد من فتاته التى راحت تدبر المؤامرة لاستغلال الطموح المدمر لدى زنوبة من أجل إبعادها عن فريد .

وفى هذا الفيلم غنت صباح مجددا أغنيتين فرديتين وأغنية أوبريت مع فريد الأطرس ، الأغنيتان هما " أحبك يا نى " و " زنوبة " . وكما نرى فإنها أغنيات خفيفة كلماتها مليئة بالدلال والشقاوة ، وهو نفس سمات أغنيات صباح فى تلك الفترة .

هذه السمات بدت واضحة فى مجموع الأفلام التى جسدتها أمام محمد فوزى وهى أقرب إلى " بلبل أفندى " ، فالثلاثى فوزى - صباح يتمتع بحضور وخفة ظل ملحوظتين ، يبدو أنهما لاعب كرة بنج بونج يتقاذفان الممازحات والمداعبات فيما بينهما ، ومن الواضح أن حسين فوزى قد وجد فى صباح نجمته المفضلة قبل أن يتعرف على نعيمة عاكف فعملت معه فى أكثر من فيلم ، منها " بلبل أفندى " ومن قبله " صباح الخير " . والفيلم حول

مطربة مصرية تعجب بمطرب لبنانى دون أن تراه ، يحاول الزوج أن يعرف سر هذا الإعجاب ، يحضر إليها فى هيئة المطرب اللبنانى ويحاول إغراءها ولكنها تصده ، وتشاء الظروف أن يحضر المطرب اللبنانى بالفعل إلى القاهرة ويقابل الزوجين ، لكن المرأة تثور عند مقابلتها الأولى بالمطرب بعد أن يحدث سوء تفاهم نتيجة ما فعله الزوج . وفى هذا الإطار راح الاثنان يغنيان معا ويتقافان المشاكسات والحب والغيرة .

أما فيلم " الأنسة ماما " فهو نموذج متميز للكوميديا الموسيقية ، حول فتاة تهوى الغناء ، تلتحق كخادمة بمنزل مطرب مشهور تعجب به ولكنه يصددها ، تتقرب من أبيه الذى يعجب بها لكنه يتفهم مشاعرهما نحو ابنه فيتفق معها على الزواج الشكلى من أجل إثارة غيرة الابن ، خاصة عندما توهمه أنها فى مكانة أمه ، ووسط مواقف متناقضة جارفة يشعر نحوها بالحب . ولا بد لمثل هذه المواقف مع كل من فوزى وصباح أن يتولد الضحك ، خاصة أن الأب هو سليمان نجيب ، وكعادة الأفلام التى يقوم فيها مطرب بالبطولة أمام مطربة ، فإن على كل منهما أن يغنى بمفرده ، ثم لابد أن يشتركا فى دويتو ، وفى الدويتو الفكاهى " ماما " تبدو خفة ظل الثنائى ، فهى تتصنع أنها الأم التى تدلل صغيرها ، وهو يصدق الدور ، ويتناطحان ويتحابان بشكل ملحوظ ، وقد غنت صباح هنا مع إسماعيل يس " أغنية ما أعرفش ما أعرفشى " وغنت فى أوبريت صغير مع فوزى وإسماعيل يس بعنوان " أبطال الغرام " ، أما فوزى فقد غنى واحدة من أجمل وأرق أغانيه على الإطلاق " يا عينى يا قلبى .. كان قلبك ماله .. كان قلبك .. شاف الجمال كله " .

وقد كان فوزى فى أحسن حالاته دوماً أمام صباح ، عدا فيلما واحدا هو " ثورة المدينة " ، فهو فيلم كئيب حزين لا يناسب ما اعتاده الناس من

الثنائى ، لكنهما فى فيلم " فاعل خير " شدا كل منهما بأغنيات صارت خالدة فى خريطة الأغنية . والفيلم يتحدث عن فنان شاب فقير يحب فتاة ثرية تقدر فنه وموهبته ، لكن أباهما الأرستقراطى يقف فى سبيل زواجهما من هذا الشاب قبل أن يضمن الشاب مستقبله، وتحاول فتاة مستهترة أن تساعد الشاب فى احتراف الغناء ويحقق الشهرة والثراء على يديها ، لكن الشاب يتقدم لخطبة الحبيبة مما يثير غيرة الفتاة العابثة فتسقيه شرابا يفقده صوته ، فيلحق به اليأس ويعمل على إبعاد خطيبته عنه ويحيا حياة الفقراء . وعندما تجرى له عملية جراحية تعيد له صوته يعود إلى حبيبته .

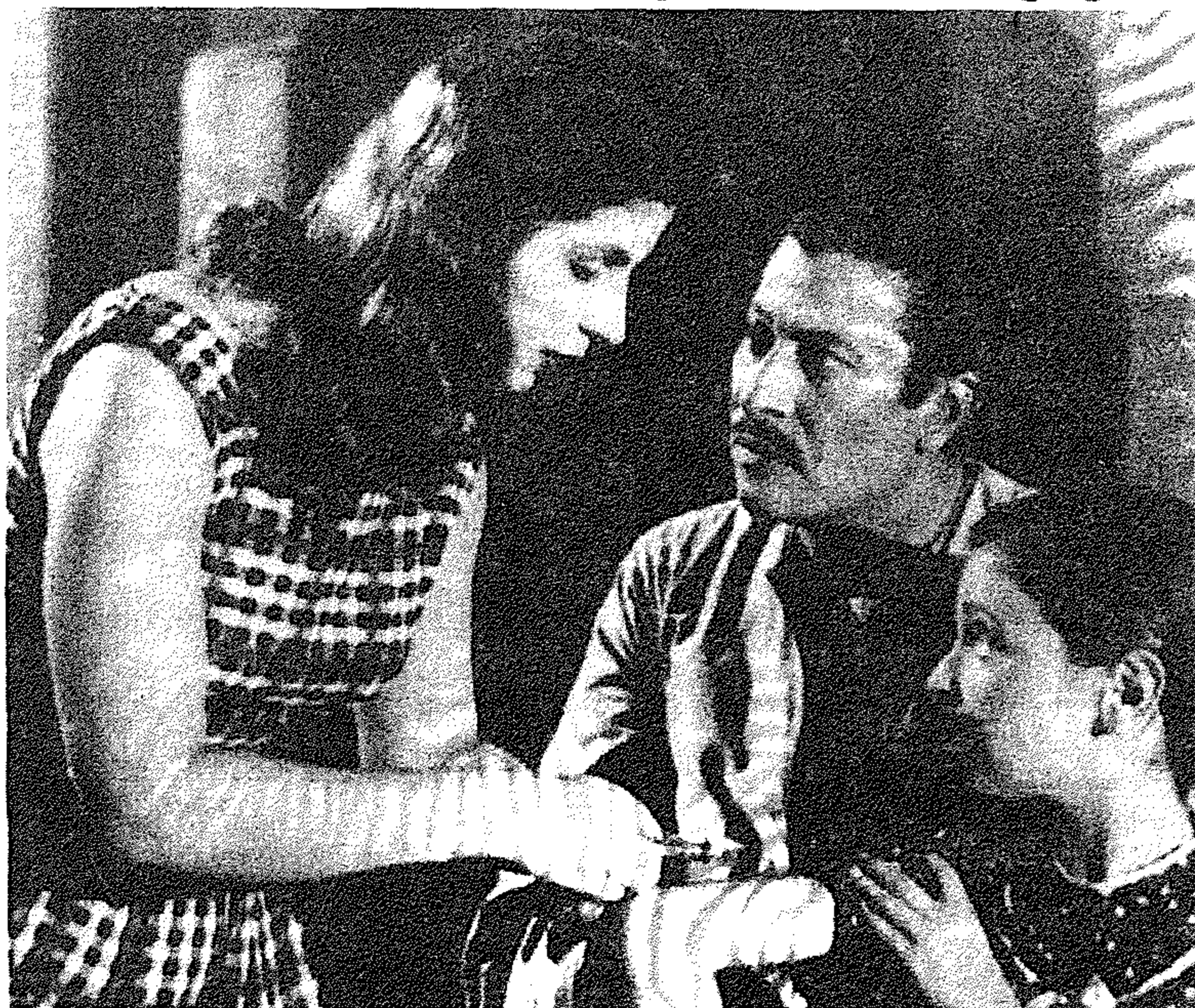
وفى إطار هذه الحدوتة غنى فوزى مجموعة من أشهر أغنياته مثل " مال القمر ماله .. ماجيناش على باله " ثم " السعد واعدنى " ، و " روحى وروحك من زمان عايشين سوا .. واللى رمانى ع الهوان اسمه الهوى " . أما صباح فغنت "حبيت الليل" و " خدعتنى " ، وكان الدويتو الذى جمعتهما هو " مثلا .. يعنى مثلا .. قصدى مثلا " .

وقد كانت صباح دوما فى أفضل حالاتها حين كانت تقف أمام مطربين مثل سعد عبد الوهاب ، وعبد الحليم حافظ ، وقد عملت أمام سعد عبد الوهاب فى فيلم "سيبوني أغنى" لحسين فوزى أيضا ، وصباح هنا هى توتة التى تعشق الموسيقى والغناء ، أما زميلتها هند فتعشق الآداب والفلسفة . يرسلهما والداهما من لبنان إلى مصر ليتولى صديقه إدخال كل منهما إلى المعهد الذى يختاره لهما . تتفقا على أن تحل كل منهما مكان الأخرى فى المعهد الذى يختاره الأهل لهن ، وبهذا تصبح توتة مغنية وهند أديبة . وتتداخل الشخصيتان مما يؤدى إلى حدوث مفارقات .

وليس سعد عبد الوهاب بالطبع على نفس القدر من الموهبة والتدفق الذى يتمتع به فريد الأطرش أو محمد فوزى ، لذا فإن الثنائى لم يعمل مرة أخرى معا .



صباح مع عبد الحليم فى " شارع الحب " ومع عماد حمدى فى " توبة "



وقد بدت ، فى أحسن حالاتها كأنثى ومطربة وممثلة خفيفة الظل فى فيلم "خطف مراتى" لحسن الصيفى ١٩٥٤ ، وفيه تقوم بدور سميرة الفتاة التى تتزوج شابا يدعى أنور بدون حب من أجل مسألة الميراث وينتظران الانفصال ، لكن ابن خالة الزوج وابن عمه سميرة يأتیان لزيارة المنزل ، فتتهدد الزوجة هذه الفرصة وتتقرب لابن خالة الزوج مما يثير غيرة زوجها الذى يكتشف أهمية الزوجة ، وفى نفس الوقت فإن الضيفة الثانية ترمى بشباكها على الزوج مما يوقد الغيرة فى قلب سميرة ويدفعهما هذا إلى استكمال حياتهما بدون مشاكل .

والحقيقة أن صباح مصنوعة فى المقام الأول لهذا النوع من الأفلام ، تبدو فى قمة تألقها كممثلة ومطربة ، وهى هنا تغنى أربع أغنيات مشهورة ، تتمتع بأريحية عالية ، منها " شبكتو قلبى " تلحين منير مراد ، و " شرفتنا " تلحين السنباطى ، والتى اشترك فى الغناء معها أنور وجدى وفريد شوقى ، ثم أغنية "الحلم" تلحين السنباطى أيضا ، و " أنت السبب " ألحان عزت الجاهلى .

ومن المهم أن نتوقف هنا عند الحوار المتبادل بين الزوجين سميرة وأنور ثم فريد شوقى فى " شرفتنا " :

فريد : الله يا ستى بشرفك	دانا من زمان نفسى أعرفك
سميرة : وأعرفك بحضرتك	جوزى ومنايا ومطلبى
شوف رفته شوف خفته	دا أنا نفسى حلوة والنبي
لو شفته ليلة دخلته	ما كنت جيت تبارك لنا
لكن بقى القسمة كده	حنعمل إيه فى بختنا

أنور : لطيفة قوى

فريد : مدهشة

أنور : غاوية الهزار والفرفشة ...

يا ستى بزيادة بقى	هو دا وقت التريقة
سميرة : من صغرى حلوة مدرحة	بس أعمل إيه فى اللى حصل
وردة جميلة مفتحة	حطوها فى حزمة بصل

ومع عام ١٩٥٤ بدأت أفلام المأسى تعرف طريقها إلى خريطة أعمال الفنانة ، مثل " يا ظالمى " ، و " ثورة المدينة " و " صحيفة السوابق " ، و " دموع فى الليل " ، و " نهاية حب " ، ومن الواضح أن عدد الأغنيات بدأت تقل من فيلم لآخر ، وصارت صباح تعتمد على قدراتها كممثلة ، لكنها لم تتخل عن دورها كمطربة تغنى حتى وإن لم يستدع الدور الغناء ، فهى فى " العتبة الخضراء " ، و " سلم لى على الحبايب " ، تقوم بدور مطربة ، لكن عليها أن تغنى فى أفلام أخرى مثل " جوز مراتى " ، و " الحب كده " . وسوف نتوقف هنا عند تجربتها مع حسن الإمام فى فيلمى " وكر الميزات " ١٩٥٧ ، ثم " إغراء " ١٩٥٧ ، حيث غنت فى الفيلم الأول ثلاث أغنيات فقط هى " كتكوته " ، و " طرق الهوى بابى " ، ثم " الحلم " ، أما فى الفيلم الثانى فقد غنت أربع أغنيات كلها من ألحان عبد الوهاب " من سحر عيونك يا " ، " حبيبك يا أسمك إيه " و " جوه القلب " ، و " أغنية الوداع " .

وقد تألفت صباح مجددا أمام عبد الحليم حافظ فى فيلم " شارع الحب " لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٨ ، و جمعت بين بنت الأكابر الحسناء الذكية العاشقة ، وبين الأنثى الناضجة التى يغير الحب كثيرا منها وتصبح أكثر إحساسا بالمسئولية .

وفى البداية نرى كريمة فتاة تتنافس فى النادى دائما مع زميلتها ميرفت ، ويأتى إلى النادى الموسيقار الشاب عبد المنعم صبرى ليعلم البنات الموسيقى ، ويشترط فى الوظيفة أن يكون المدرس عجوزا ، فيتخفى عبد

صباح _____ أبطال المشهد الغنائى

المنعم صبرى فى زى رجل عجوز ، ويصبح مثار سخرية وتنافس . وتأخذه كريمة إلى منزلها الريفى من أجل أن تدفعه إلى أن يقص لحيته ، وهذا هو الرهان الذى عليها أن تكسبه من ميرفت ، وتغنى له أغنية خفيفة هى " علمنى الحب .. علمنى .. عن دنيا القلب .. فهمنى " ، وبينما هى تحاول أن تقتنص الموسيقى ، فإذا به يحاول أن يبتعد عن مخاطرها ويتراجع دوما . وهى تبدو كالفنّان بآنوثتها وطغيان سحرها .

وقد تألقت ، فى هذه السنوات كأفضل ما يكون التآلق كامرأة جميلة وممثلة ، وبدا هذا فى مشهد الحمام الذى تنادى بعده عبد المنعم أن يعود ، وأيضا فى مشهد الشرفة الذى انتهى بقبلة من الطرفين .

ورغم أن صباح غنت هنا أغنيتين فقد كانت فى إحدى أحسن حالاتها، وفى مشهد جمع بين الحبيب الذى عاد إلى فتاته كى يعطيها النقود التى أعطتها له ، تبدو وقد ارتدت فستان أبيض فاخر للغاية ، يكشف عن جمال كتفيها ، وتروح تغنى له : " لاه .. يا ملوع لى قلبى دقة دقة .. قصدك أنسى حبك .. برضه لاه " ، وقد انتهى المشهد أيضا بقبلة ساخنة بين الحبيبين .

ومع كل فيلم جديد لصباح فى تلك الآونة كانت تلمع لها أغنية أو أكثر ، مثل أغنية " الحلو ليه تفلان قوى " التى غنتها ضمن ثلاث أغنيات فى فيلم " ثلاثة رجال وامرأة " لحلمى حليم ١٩٦٠ ، وهى من كلمات فتحى قورة وألحان محمد الموجى والتى تقول فيها :

يا سيدى رق يا روحى ميل .. يا حبيبى ما يصحش كده
خلاص عرفنا أنك تقيل .. ولحد امتى التقل ده
مش بس أنت الللى جميل .. ما إحنا كمان حلوين قوى
نتقل قوى نزعل قوى .. أنا قلبى بيحبك قوى

وفى فيلم " جوز مرأتى " لنيازى مصطفى عام ١٩٦١ ، غنت صباح واحدة من أشهر أغانيها " حسونة " ، وفى فيلم " طريق الدموع " جسدت شخصية لىلى مراد على الشاشة ، باعتبار أن الفيلم يروى قصة حياة أنور وجدى ، وقد غنت أمام كمال الشناوى أغنية بديعة بعنوان " زى العسل " .

وقد جسدت صباح فى أفلام عديدة فى تلك الفترة دور المطربة ، فلم يكن هناك فارق بين ما تؤديه على الشاشة وبين الشخصية التى تعيشها فى الحياة ، وقد حدث هذا فى فيلم " توبة " ، و " الليالى الدافئة " ، حيث جسدت هنا دور مطربة تعاني من زوجها الذى أثر أن تكون علاقتهما الزوجية سرية ، لأنه كطبيب من أسرة راقية يرى أن زواجه من مطربة يقف ضد التقاليد ، وقد عانت المطربة فى هذا الفيلم كثيرا من الموقف المتعالى من الزوج الذى سعى إلى حرمانها من ابنتها ، ومن أجل هذه الابنة غنت " حبيبة أمها " كلمات حسين السيد وألحان فريد الأطرش، وقد نجحت الأغنية مثلما حدث فى أغنية سابقة لصباح لم تتشدها فى فيلم وهى "آكلك منين يا بطة" .

وقد ظهرت صباح باسمها كمطربة فى ثلاثة أفلام هى " هذا الرجل أحبه " ، و " القاهرة فى الليل " ، ثم " منتهى الفرح " ، وفى هذه الفترة بدت كأنها تختتم مشوارها فى السينما المصرية حيث ستسافر إلى لبنان لتعمل هناك بشكل مكثف فى فترة عرفت بالهجرة إلى لبنان ، سافر فيها إلى بيروت كل من محرم فؤاد ، ومريم فخر الدين ، وإسماعيل يس ، وعبد السلام النابلسى وآخرون ، والتقوا هناك وعملوا معا فى أفلام غنائية وكوميديية عديدة .

وقبل أن تسافر صباح إلى لبنان كان دورها فى فيلم " الأيدى الناعمة " لمحمود نو الفقار ١٩٦٣ بارزا ، وغنت فيه أغنيتين طويلتين جميلتين ، وبدتا كأنهما

صباح _____ أبطال المشهد الغنائى

تقطعان إيقاع الفيلم كى نرى الفتاة تمشى فى حدائق المنتزه لتغنى " ب فتحة ب ..
با حبك ، ب كسرة ب .. بشدة ، ر ضمة ر .. روحى جنبك " ، ثم لتغنى أغنية
طويلة أخرى مليئة بالطرب هى الدوامة " .

وفى لبنان غنت صباح أغنيات مصرية أحيانا وأغنيات باللهجة
اللبنانية كثيرا، وقامت بدور المطربة التى تقع فى غرام الصحفي الذى
يهاجمها فى فيلم "حبيبة الكل" عام ١٩٦٤ ، وقد عملت مع يوسف معلوف
ومحمد سلمان كمخرجين . ومن ابرز أغنياتها " على كرم الهوى " فى فيلم
" كرم الهوى " عام ١٩٦٧ ، ويمكن الوقوف عند فيلم مصرى لبنانى هو
" ٣ نساء " ، حيث قامت صباح بدور البطولة فى القصة الثالثة من الفيلم ،
وبدت فيه فى قمة تألقها ، فهى مطربة فى أحد الملاهى الليلية ، تتعرف
على شاب بعيدا عن عملها ، يحاول أن يتعرف على عملها وأن يحظى
باهتمامها لو زارها هناك ، وتحذره الفتاة شمس من أن يزورها فى عملها ،
لكنه يفعل فتسقيه مثل الآخرين ثم تخرجه من حياتها .

وقد غنت صباح فى هذا الفيلم أغنية خفيفة تحتاج إلى حنجرة قوية
وروح شبابية عالية هى " يا بو الطاقية " .

ومن أبرز الأفلام اللبنانية لصباح فى تلك الآونة " المليونيرة "
١٩٦٥ و "الصبا والجمال" ١٩٦٦ ، و " أهلا بالحب " ١٩٦٨ ، وفى عام
١٩٧٠ أخرج لها محمد سالم فيلم " نار الشوق " الذى جمع بين ابنتها هويدا
ووديع الصافي ، وفى الفيلم تقوم المطربة بأداء شخصية مطربة اسمها
صباح رفض شقيق حبيبها على أن يتزوج منها ، فتزوجت من رجل آخر
ورحلت إلى بيروت وأنجبت فتاة هى هويدا ، ويموت زوجها . تهوى هويدا
أيضا الفن وتسافر إلى القاهرة لتشارك فى عمل فنى فتتعارف على شريف
ابن عمها حسن ، وهو مصمم ديكور العمل . يرفض الأب زواجهما ، ومن
الواضح أن هناك جزءا من حكاية الفيلم مأخوذ عن حياة صباح .

وفى السبعينات عملت صباح فى أفلام قليلة للغاية ، وظلت هناك لسنوات طويلة وعادت إلى مصر عام ١٩٨٠ لتختتم حياتها السينمائية فى فيلم غنائى أخرجه أحمد يحيى باسم " ليلة بكى فيها القمر " ، وهو أيضا فيلم عن معاناة مطربة عاطفيا، والفيلم مأخوذ من الفيلم الأمريكى " مولد نجمة " لجورج كيوكر .

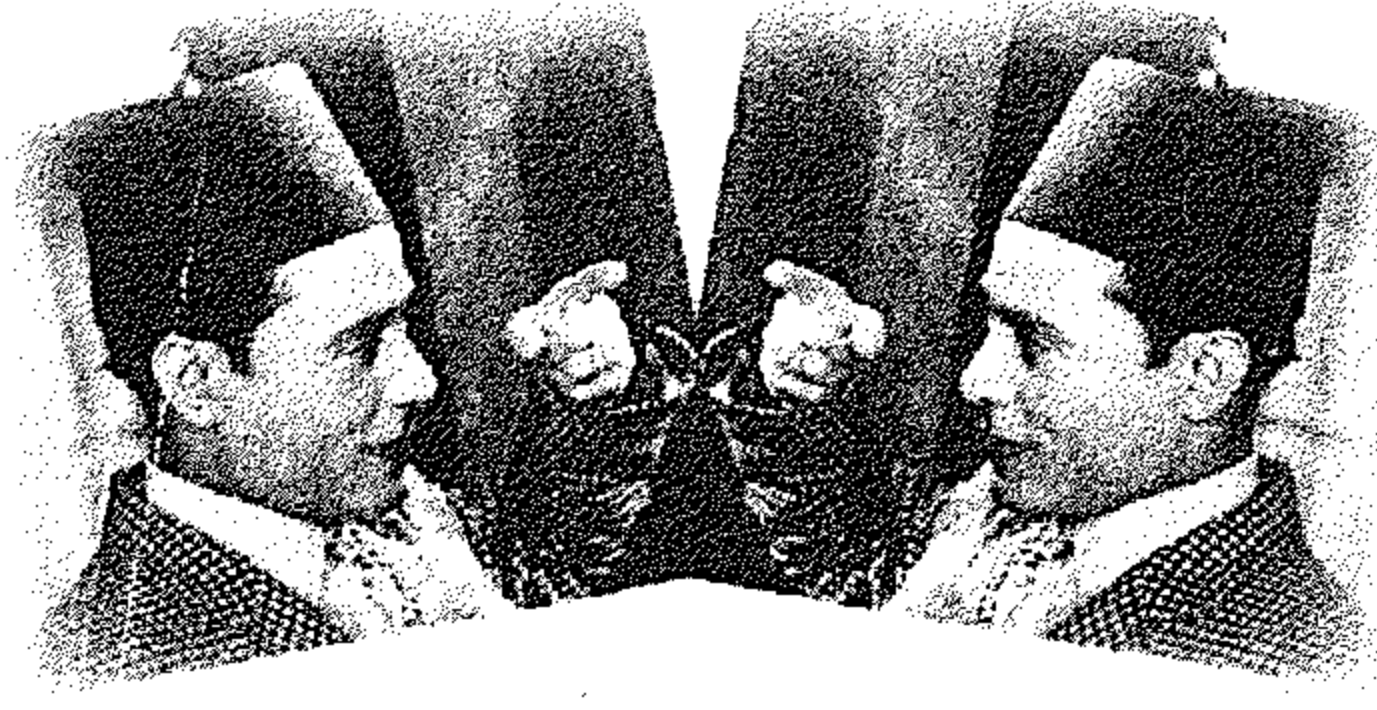
والفيلم عن حنان المطربة المعروفة التى تتعرف على شاب أصلح لها سيارتها فى الطريق الزراعى وعرفت أنه مخرج مسرحى ، فتحابا ومدت له يد المساعدة وصار مخرجا مشهورا وتزوجها ، لكنها صدمت ذات يوم حين اكتشفت أنه يخونها مع امرأة أخرى فقررت أن تهجره وأن تعيش من أجل الفن .

وفى الفيلم مجموعة من أغنيات صباح الأخيرة الجميلة ، الأخيرة فى السينما المليئة بالشجن ، مثل " ساعات ساعات " ثم " الحب اتعلموه " ، وقد حاولت صباح فى هذا الفيلم أن تبدو على أحسن ما تكون فهى عندما أدت "ساعات" ارتدت ثوبا أبيض بورود بديعة وكأنها طاووس أحمر الريشات .

وقد كتب الناقد مجدى فهمى عن المطربة فى هذا الفيلم " صباح لا تدعى أنها ممثلة ، هى فقط مطربة تتصرف بعفوية وبساطة تصل بها إلى قلوب الجماهير ، ومن هنا نجحت جدا فى أن تمثل " حالة الحب " ولم تمثل انفعالات الحب فى مواقفه المختلفة ، وكان الموقف الدرامى الذى تعرضت له وهى تكتشف خيانة زوجها أضعف مشاهدتها " .



صباح فى الأيدى الناعمة



محمد الكحلاوى

نظرت السينما المصرية دوماً إلى المطرب على أنه الشخص الذى يغنى وأن الناس تود رؤيته فى حالة غناء ، ولذا فلم تكن وسامته ولا موهبته الفنية كممثل مصدر قلق كبير للمنتج أو المخرج ، المهم أن الناس التى اعتادت سماع هذا المطرب فى الإذاعة فإن أقصى ما يحلمون به هو رؤيته ، وهل هناك أكثر من السينما كى يراه الناس على شاشة عريضة .

وقد عمل محمد الكحلاوى فى أفلام كثيرة لأكثر من خمسة عشر عاماً ، ورغم أنه لم يكن بالشخص الوسيم أو الجذاب أو الممثل الموهوب ، فإنه قد بقى يتعامل مع المخرجين بدرجات مختلفة ، وقد حدث نفس الشيء لمطربين عديدين من أبرزهم عبد الغنى السيد ومحمد قنديل .

ولاشك أن الكحلاوى كان أحد الذين يحب الناس غناءهم ، خاصة أنه كان يتمتع بشعبية واسعة ولذا ، فإنه فى أفلامه الأولى التى قام ببطولتها

كان المخرجون يكتفون بإسناد أداء أغنية ما قد لا تكون لها أى علاقة بالفيلم نفسه .

وكانت هذه هى بدايات الكحلاوى وغيره ممن يملكون نفس السمات فى السينما ، وقد رأينا الكحلاوى مثلاً فى أحد مشاهد فيلم " على مسرح الحياة " لأحمد بدرخان ١٩٤٣ ، جالسا بملابس الريف فوق الساقية التى تلف به وهو يغنى للطبيعة من حوله ، وذلك فى إطار أن بطل الفيلم - حسين رياض - كان عليه أن يذهب مع أسرته - زوجته وأختها - التى تحبه من أجل قضاء بعض الوقت .

ومحمد الكحلاوى هو مطرب شعبى وبلدى مطلوب ، نجحت أغنيته " يا زين يابا زين " فى أوائل الأربعينات مما دفع بالمخرجين إلى التعامل معه ، ويقول محمد قابيل فى كتابه " موسوعة الغناء المصرى " أنه كان يصبر على أن يتقاضى أجراً لا يقل عن الأجر الذى تتقاضاه ليلى مراد عن الفيلم وهو ١٥ ألف جنيه ، وذلك يعكس مكانته لدى الناس رغم السمات التى وصفناه بها .

وقد عمل الكحلاوى فى أفلام عديدة فقط كمغن ، وكما أشرنا فى فيلم " على مسرح الحياة " ، فإنه غنى فقط وبحضوره الجسمانى فى أفلام من طراز " بحبح فى بغداد " ١٩٤٢ ، و " جوهرة " ثم شارك فى بطولة فيلم " رابحة " عام ١٩٤٣ .

وفى أفلامه الأولى كانت توضع أسماء أبطال الفيلم ثم يكتب اسم المطرب هكذا " محمد الكحلاوى " ، باعتبار أن ظهوره على الشاشة يستغرق وقتاً يؤهله إلى هذا التميز ، وقد غنى فى " بحبح فى بغداد " لحسين فوزى عام ١٩٤٢ وشاركته الغناء كل من حورية محمد و سعاد زكى . وفى هذا الفيلم لمع فى الدور " البدوى " والريفى الذى كان الناس

يطلبونه فيه ، فيغنى " غنوة الصحراء " ، و " قف يا مراكبى " ، و " بدور
تلاعب بحبح " .

ومن اللحظة الأولى كان الكحلاوى صاحب لحنه ، لذا فإن أغنياته
حملت اسمه . وكان سبب نجاح الأغاني لدى الناس أن صار المخرجون
يطلبونه باعتبار أن الأغنية فى الأفلام بمثابة " طرفة " لا بد من وجودها .
وقد اشترك الكحلاوى فى تلحين بعض الأغنيات البدوية فى أفلام عديدة
لم يشارك فيها بالغناء ، فلحن لنور الهدى أغنية " راعية الغنم " فى فيلم
" جوهرة " ليوסף وهبى ١٩٤٣ . ولحن لها أغنية " الشجن " فى فيلم
" برلنتى " لنفس المخرج ١٩٤٤ ، ثم غنى لنفسه نفس النوع من الأغنيات
فى نفس الفيلم باسم " جمال الليل " التى كتبها عبد العزيز سلام .

وفى عام ١٩٤٤ أيضا شارك الكحلاوى بألحانه وأغانيه بقوة فى
بعض الأفلام ، وزاد لمعانه كمطرب وملحن ، منها فيلم " ابنتى " الذى
أخرجه نيازى مصطفى ، ومن الواضح أن المخرج قد وجد ضالته فى
مطرب كى يصير النجم الغنائى المتواجد فى كل أفلامه ، خاصة أن نيازى
مصطفى قد وجد نفسه فى اللون البدوى من الأفلام ، ولم يكن أمامه أكثر
لمعانا وجاذبية فى هذا الدور من الكحلاوى فجعله يعمل معه بشكل دائم فى
أفلامه التالية حتى وإن لم يكن الفيلم فى حاجة إلى مطرب .

وفى فيلم " ابنتى " قام الكحلاوى بتلحين أغنية " البحث " من غناء شافية
أحمد ثم لحن لنفسه أغنيتين لمعتا بقوة ولاتزال واحدة منهما موجودة فى أذهان
الناس حتى الآن ، الأولى هى " الوابور " والثانية كانت من تأليفه وألحانه وغنائه
وهى " توبنى توب يا هوى " .

وقد كان الكحلاوى هنا مجرد مطرب يظهر فى المناسبات كى يغنى
، ولم يكن له دور تمثيلى بالمرة ، فنحن أمام قصة امرأة حاولت انقاذ ابنتها

من الوقوع فى خطيئة ارتكبتها هى يوما ، وهى خيانة الزوج ، لذا قامت بحماية ابنتها التى لا تعرفها ونسبت الخيانة إلى نفسها ، وهى كما نلاحظ قصة " مروحة الليدى وندرمير " المسرحية التى كتبها أوسكار وايلد وأخرجتها السينما المصرية أكثر من مرة .

ومن اللون البدوى الذى قدمه الكحلوى فى " رابحة " عام ١٩٤٣ ، إلى فيلم عصرى هو " حسن وحسن " ، رأينا نيازى مصطفى يحاول الاستفادة من شعبية مطربه فيقدمه للناس يغنى ، وليس الغناء أمام الكاميرا بحاجة إلى قدرة تمثيلية ، وكان " حسن وحسن " وهو الفيلم الأول الذى يكتب اسم الكحلوى فى المقدمة ، ثم يأتى من بعده أسماء كل العاملين ابتداء من المطربة حورية محمد ، وبشارة واكيم وفردوس محمد وهاجر حمدى وغيرهم .

والفيلم عن السائق حسن ، له ابن عم يدعى حسن بك ، إلا أنه نصاب ومحتال ووجيه ، وأراد حسن بك هذا أن يتزوج بأخت السائق فانتهاز الفرصة وطلب من السائق أن يعطيه مالا يستثمره فى أحد المشروعات ، وعند سفرهما إلى الإسكندرية أحب فتاة كانت تركب مع خادمتها بالقطار . أحب الاثنان الفتاة وظنت الخادمة أن أحدهما أحبها ، وانتهت العلاقة بزواج حسن من الخادمة ، وحسن من السيدة ، لكن أهل الفتاة رفضوا واعتدوا على حسن السائق ، وكذلك اعتدى أهل الخادمة على حسن بك عندما هرب لعلمه أنها الخادمة ، يبدأ حسن بك فى الاحتيال على أهل الفتاة ويورط والدهما حتى يجعله يبدد أموالا كانت أمانة لديه ، ويتعرض للسجن مما يجعل حسن السائق ينقذ العائلة التى قامت بإنكاره فيما قبل .

والفيلم كما هو واضح نموذج لولع نيازى مصطفى بالحيل ، فنحن أمام ممثل يؤدي شخصيتين متناقضتين ، وهو نفس الأمر الذى قدمه فى

"سى عمر" ، ونجح فيه بكفاءة ، وفى الفيلم دخل الكحلاوى بكل قوة ، ليس فقط بوجوده طيلة الأحداث من خلال الشخصيتين ، ولكن أيضا لأنه لحن أربع أغنيات فى الفيلم وغنى منها وحده أربع أغنيات ، والغريب هنا أنه غنى لنفسه من ألحان القصبجى أغنيتى " البحر " ، و " خاين ودى " ، كما غنى من الحانه إحدى الأغنيات البدوية " على دجات الطبول " ، ثم " ولو كان بكيفك " ، أما الأغنيات الأخرى فهناك مونولوج لشكوكو باسم " أنا زقزوق " وأغنية شدت بها ليلى حلمى باسم " يا إسكندرية " .

وكان على نيازى مصطفى أن يسرع للاستفادة من النجاحات المتوالية التى يمثلها المطرب ، فقدمه فى واحد من أشهر أفلامه " طاقة الإخفاء " ، وهو الفيلم الذى قام بإنتاجه كل من عزيزة امير ومحمود نو الفقار التى أنتجت فى نفس السنة فيلم " ابنتى "

وبطل " طاقة الإخفاء " هو المعلم عباس الذى يعيش حياة بسيطة لا تخلو من الديون والأحلام البعيدة المنال ، يعثر ذات يوم على طاقة الإخفاء التى تستطيع أن تخفى من يضعها فوق رأسه فلا يراه أحد ، ويستغلها عباس فى سداد ديونه وتحقيق أحلامه البسيطة ، ثم يكتشف حقيقة أخلاق الناس حوله . فاستطاع أن يعرف مدى ما يتسم به الآخرون من نفاق ، فصار وحيدا لا جليس له ولا يتخذ له صديقا سوى الطاقة . وعندما يفقد الطاقة يحس بالوحدة الشديدة ويعرف أن اللصوص قاموا بسرقة الطاقة وانهم يحاولون استغلالها فى اعمال خارجة على القانون .

ويدرك عباس فى النهاية بعد القبض على العصابة أن تحقيق الآمال ليس بطاقة الإخفاء وإنما بالجهد والعمل . وهذه المرة كانت الأغنيات الست كلها من تلحين الكحلاوى فغنت تحية كاريوكا من تأليف عبد العزيز سلام "يا قاتلى بحبك " ، وغنى هو لنفس المؤلف " الله ع الرقص الللى يسلى " و

محمد الكحلاوى _____ أبطال المشهد الغنائى

"صحتك بالدنيا" و "يا قلبى دارى على هواك" ، و "زينة زين" ، كما غنى من كلمات أبو السعود الابيارى "يادى النعيم" .

وفى عام ١٩٤٥ ، كان نيازى مصطفى قد راهن على مطرب آخر هو فؤاد الرشيدى فى فيلم "عنتر وعبله" ولكنه لم يلمع بنفس القدر ، أما الكحلاوى ، فقد عمل فى فيلم "الآلة الكبرى" الذى شارك بطولته أنور وجدى ، وحسين رياض ، وفيه لم يجد الكحلاوى نفس الجماهيرية التى حققها فى أفلامه السابقة ، فقام الكحلاوى بنفسه فى نهاية نفس السنة بتأليف قصة فيلم "المغنى المجهول" والتى دفع بها إلى أبو السعود الإبيارى كى يكتب لها السيناريو والحوار وأخرج الفيلم مصطفى حسن .

والفيلم يروى قصة محمد ابن القهوجى ، الذى يدرس فى نفس المدرسة مع شفيق ابن أخو عاصم بك المقاول الثرى . يصبح شفيق مهندسا بينما يحترف محمد صناعة الزخرفة ويصبح ماهرا فيها ، كما أنه يمتلك صوتا شجيا . ينجح فى أن يسجل أغانيه فى الإذاعة . تحبه محاسن ابنة عاصم بك ، لكن ينافسه فى الحب شفيق ، لذا يرفض البك ويصر على زواجها من شفيق الذى يعمل على إزاحة محمد حتى كاد أن يدخله السجن . يحصل محمد على جائزة تكريم بصفته عاملا فيغير عاصم بك نظرته إليه ويزوجه ابنته .

وكما نلاحظ ، فإن المهن التى أداها الكحلاوى فى السينما هى مهن شعبية تمجد الصانع الشعبى ، وتسمو أخلاق أبناء هذه الطبقة فى الأفلام على أبناء الطبقة الموسرة .

ولاشك أن مثل هذه الشخصيات تساعد فى اقتراب النجم الذى يغنى باسمها من قلوبها . فهو لسان حالها ويعكس أهم صفاتها . وقد تنبه صناع الأفلام إلى هذه النقطة لدى المطربين الشعبيين يوما ، فتكررت عند عبد

الغنى السيد ، وعبد العزيز محمود وكارم محمود ، وسوف نرى أن آخرين لهم جمال الصوت قد ظلوا دوماً يعبرون عن أبناء الطبقة الراقصة الثرية ومنهم إبراهيم حمودة كأوضح مثال على هذا .

إذن ، فالكحلوى جسد شخصيتين مثلما حدث فى " حسن وحسن " ، فلا بد أن يكون الصانع أو الشعبى هو الطيب ، أما الثانى الثرى فهو الشرير . وقد تكرر هذا فى " المغنى المجهول " ، وهو هنا جسد فقط شخصية محمد ابن القهوجى الذى يبرع فى صناعة الزخرفة ، ولا شك أن الكحلوى الذى ألف الفيلم قد وضع عينيه على هذه الرؤية فراح يؤكد عليها بكل قوة .

وفى نهاية نفس العام قدمه حسين فوزى فى فيلم يدور فى نفس المناطق وحول نفس الشخصيات ، وهو فيلم " يوم فى العالى " من تأليف وإخراج فوزى نفسه ، وفيه قامت بالبطولة زميلته السابقة حورية محمد مع محمود شكوكو .

وبطل الفيلم هنا هو شاب من الطبقة المتوسطة يسكن مع أبيه فى حي شعبى ولكنه يحترف الغناء الذى يوفر له عملاً فى صالة ليلية . يتعرف هناك على راقصة يغنى معها فى الصالة . يتعلق بها وتحبه إلا أن أباه يرفض هذه العلاقة ويرغب أن يرتبط ابنه من ابنة صديقه وجاره الذى ينتمى لنفس طبقتهم وطباعتهم ، ولا سيما وإن ابنة جاره تحب ابنه وتعجب به .

لكن المطرب الشاب هذا يصد جارتته ، ويصر على زواجه من الراقصة فيغضب عليه أبوه ، لذا يتزوجها رغماً عنه ويعيش بعيداً عن والده . وبعد مواقف تثبت مدى إخلاص الراقصة وحبها لأهله يرضى عنه والده ليعود إليه ويعيش فى وسط أهله فى الحي الشعبى .

إعلان عن فيلم الصبر جميل



وقد صنع حسين فوزى شخصية بطله هنا كى تنتمى إلى عالمين معا ، والحقى الشعبى والصالات فكلاهما محبب لدى رواد السينما ولا بد للمطرب الشاب هنا أن يغنى من ألحانه كى تغنى الراقصة وكى يحقق النجاح .

وفى عام ١٩٥٧ ، قام الكحلاوى ببطولة فيلم " أحكام العرب " لإبراهيم عمارة ، وهو من تأليف وإنتاج وألحان وتوزيع وتمثيل الكحلاوى . وقد اشترك معه فى وضع الألحان محمد حسن الشجاعى . فقام بدور الأخ الطيب الذى ورث أرضا من الأب الراحل مع أخيه (سراج منير) وهو شخص أنانى يعشق ذاته ويحب المال . لذا يحاول الأخ الطيب أن يتجنب الخصام مع أخيه فيتنازل له عن حقوقه فى الأرض كلها ليعيش فى نعيم ورغد ، ويقاسى الطيب الفقر والحاجة .

إلا أن عدل السماء يتدخل حين يرعى الأخ الشرير عداوته مع الآخرين ، بسبب المال الذى لم يوفر له السعادة يوما ، بل وفر له القلق والخوف من ضياعه حيث يتسلل أعداؤه إلى منزله ليلا ويسرقونه ثم يقتلونه وتؤول الأرض كلها إلى الأخ الطيب .

والأفلام التالية للكحلاوى كان أغلبها من تأليفه وإنتاجه وألحانه ، لذا فقد كان هو الذى يختار مخرجه وطاقم العاملين معه ، وكان فيلمه التالى " ابن الفلاح " لعبد الفتاح حسن سنة ١٩٤٨ ، الذى كتب له الحوار بديع خيرى وشاركته البطولة تحية كاريوكا .

ونحن هنا أمام القصة التقليدية فى السينما الغنائية ، حول الشاب الذى يطمح فى أن يصير مشهورا فى عالم الغناء ، حيث يمتلك صوتا جميلا فيسافر إلى العاصمة بحثا عن فرصة يعرض فيها موهبته فى الغناء ، ويجد فرصته فى إحدى الصالات ويصبح ذا حيثية وشهرة ويتعرف على

راقصة يحبها ويبثها الشوق الجميل ، إلا أنه يجدها بعد أن صرحت له بحبها لغيره .. ويعانى كثيرا من زيف العلاقات والنفاق مما يجعله يضيق بالمدينة وبالشهرة فيعود إلى قريته ويغنى فقط للفلاحين .

النهاية هنا غير تقليدية ، لكن فيها العزف على الاقتراب من البسطاء، فهو يفضل الفلاحين على الأغنياء ويرى فى أبناء الريف نقاء لم يجده فى العاصمة .

وقد جسد الكحلاوى دور المطرب فى أفلامه التالية ، مثل " مبروك عليكى " ، وهو من تأليف وإخراج عبد الفتاح حسن ، ثم " أسير العيون " لإبراهيم حلمى ١٩٤٨ ، وفى الفيلم الثانى اشترك الكحلاوى فى صناعة العمل بشكل مباشر ، فهو ليس فقط مؤلف القصة والسيناريو ، بل ساعد فى كتابة الحوار مع بيرم التونسي و"أبو السعود الإبيارى" ، كما أن الفيلم من إنتاجه وتوزيعه وألحانه ، وفيه يقوم بدور مطرب يحب الصيد ، يدخل فى مبارزة مع شخص مجهول فيكتشف أنه فتاة فيحبها . وهو بالطبع فيلم بدوى ، فالفتاة تدعى ليلي من قبيلة بنى بكر هربت من أسرتها التى تود أن تزوجها من ابن عمها ، وتقرر الزواج بالفارس الذى يغلبها ، لذا فهي تعيش مع محمد ، إلى أن تشى بها فتاة لدى القبيلة ، وتعود إلى القبيلة ، وهناك تطلب مبارزة كل شباب القبيلة فتغلبهن بمن فيهم ابن عمها ، إلا أن محمد يتقدم لمبارزتها ويتغلب عليها ويكون ذلك سببا لأن توافق القبيلة على الزواج .

والفتاة التى جسدت دور ليلي هنا هى ليلي فوزى ، أما الممثلة التى قامت بدور البطولة أمامه فى فيلم " أنا وأنت " عام ١٩٥٠ ، فهى هاجر حمدى منتجة الفيلم ، والفيلم من إخراج بدرخان .. والذى غنى فيه مع فائدة كامل عدة أغنيات .

كان نيازى مصطفى قد ظل بعيدا عن الكحلاوى لأكثر من خمس سنوات لكنه عاد مرة أخرى إليه عام ١٩٥١ ليجمعه وتحية كاريوكا وشادية

فى فيلم من إنتاج الكحلاوى نفسه ، والغريب أنه قد تنازل هنا عن التأليف ، فتركه كاملا لبديع خيرى لكنه لم يتخل عن الطبقة التى انتمى إليها دوما فى أفلامه ، كما أنه لم يتخل عن اسمه "محمد" ، فهو هنا عامل بنزين يعمل مع ابنة خاله كراملة فى إحدى محطات البنزين ، ولما كان من هواة الغناء أثناء العمل فقد فصلا من المحطة بسبب هذه الهواية وعادا إلى البيت فطردتهما والدة محمد مما يدفع برجل أعمال إلى أن يلحقهما بمصنعه .

وفى المصنع تقوم منافسة بين محمد وأحد زملائه بسبب خطيبته بطة التى تعمل فى نفس المصنع ، ويتمكن محمد من اختراع طريقة جديدة تزيد من إنتاج الآلات . سيتكرر نفس الأمر فى " خليك مع الله " ، لكن جزاء محمد هنا الطرد وذلك بسبب بطة التى يحبها صاحب المصنع . فى نفس الوقت فإن الشابة درية تلجأ إلى محمد كى يعاونها ضد عزت بك الذى بدد أموالها ، وذلك حتى تسترد رسائلها الغرامية التى يطلب فيها ثمنها غاليا .

هى إذن نفس شخصية العامل ، وهو كفاء فى النهار ، حتى يتمكن من اختراع ما يطور الآلات ، وفى الليل حيث يذهب إلى الملاهى ويغنى ، ولذا فإن الأغنيات التى تضمنها الفيلم ليست كلها عاطفية ، بل عن العمل مثل أغنية " شل " التى كتبها حسين توفيق :

آه يا عيني على شل وبنزين شل وعمال شل
خدمة من العال وتجيك فى الحال ساعة ما تهل
آه يا عيني على شل وبنزين شل

كما غنى الكحلاوى فى الفيلم مع زميلاته ، فأمام شادية غنى " يا طارحين الشبك " ، تأليف جليل البندارى :

يا طارحين الشبك فى بحر كم غالى
ولما قلبى انشباك طلع الشبك خالى
يا طارحين الشبك

وأمام حورية حسن التى تظهر فى السينما لأول مرة غنى " لا تصيبك الغين
" من كلمات كمال محمد :

محمد : لاتصيبك العين لاتصيبك العين

أنا قلبى عليك من حسد العين

لاتصيبك العين

بطة : دارى هواك عن كل عزول

ده اللى عشق عمره ما بيقول

محمد : واللى صبر

بطة : بالصبر ينول

وقد غنى الكحلاوى هنا لأول مرة سينمائيا ؛ واحدة من أغنياته الدينية
الشهيرة التى لمع بها فيما بعد ، وتخصص فى أدائها وهى أغنية الحج التى كتبها
كمال محمد :

الأولة آه يا فرحكم يا هناكم

والثانية آه .. نور النبى دعاكم

والثالثة آه بروحى معاكم

أشوف حبيب الله واقول لعينى آه

وقد تضاعلت علاقة الكحلاوى بعد ذلك بالسينما ، حيث بقت له ثلاثة
افلام ، هى " خليك مع الله " لطفى رفلة ١٩٥٤ ، والذى قام فيه بدور
عامل وفى وماهر فى أحد المصانع ، رغم أنه وريث نفس المصنع الذى
يعمل فيه دون أن يدري ، وقد شاركته البطولة هنا مطربة جديدة لم تعمل
كثيرا فيما بعد هى نادية رياض وغنت من ألحانه " أول ليالى الهنا " .

أما الأغنيات الأخرى فهى " دارى جمالك دارى " تأليف نجاح الغنيمى ،
و " على فين يا وابور " تأليف حيرم الغمراوى ، و " غزالى الحلو قابلى " تأليف

عبد الفتاح مصطفى ، ثم الأغنية التى تحمل اسم الفيلم والتى كانت سببا فى نجاحه " خليلك مع الله " تأليف حيرم الغمراوى :

خليلك مع الله ... وأعمل الطيب
سلمها لله ... تلقى البعيد قريب

وفى العام التالى قام الكحلاوى بالغناء فى فيلمه الشهير " كابتن مصر " وهو هنا يؤدى شخصية يمكنها أن تقترب كثيرا من الجماهير ، فهو مولع برياضة كرة القدم ويصبح بطلا قوميا بعد أن يحرز فريقه عدة انتصارات . يحب فتاة ولكن هناك غريمه الرجل الثرى الذى يحاول إبعاده ويلجأ إلى حيلة وهى أن يضع فى طريقه راقصة يمكنها بأنوثتها إبعاده عن البطولات فينهزم فريقه فى عدة مباريات ويفصل من الفريق ، إلا أنه بمعاونة شقيق الفتاة التى يحبها وأهل الحى يتمكن من استرجاع البطولات وتعود له شهرته ويتزوج حبيبته .

ورغم أنه رياضى فلامانع أن يغنى سواء مع دينا زاد فى " إيش لونك " ، أو سواء مع صوت نادية فهمى المطربة التى غنت كثيرا فى السينما على شفاه العديد من المطربات مثل هند رستم فى " الملاك الظالم " دون أن تظهر على الشاشة فى أغنية " ان كنتوا نسيتموا اللى جرى .. هاتوا الدفاتر تنقرا " ، كما غنى الكحلاوى أيضا أغنيات مثل " سبع سنين ويوم " و " ياللى غرامك نار " و أغنيته الشهيرة " أتوب " .

الكحلاوى الذى اعتزل السينما بعد فيلمه " بنت البادية " عام ١٩٥٨ يكون قد عمل فى أكثر من عشرين فيلما ، وطالت مدة بقائه فى السينما أكثر من أقرانه الآخرين ، سواء الذين ظهروا معه أو الذين جاءوا من بعده ، خاصة الذين لمعوا فى الغناء الشعبى ، ومنهم عبد العزيز محمود وكارم محمود ، وعزيز عثمان ، وآخرين .



لقطة من فيلم " أنا وأنت " تمثيل محمد الكحلاوى
وهاجر حمدى إخراج أحمد بدرخان إنتاج ١٩٥٠



إعلان عن فيلم الصبر جميل منشور بالجرائد

السينما الغنائية فى الأربعينيات

الأربعينيات هى العصر الذهبى للسينما الغنائية . وهناك أسماء عديدة لا يمكن أن نفرّد لكل منها فصل فى الحديث عن انجاز كل منهم ، ليس أبدا لقلّة أهميتهم ، ولكن لقلّة المراجع عن أغنيات كل منهم فى الأفلام ، وأيضا لعدم توافر نسخ الأفلام لمشاهدتها ، ولذا فإننا عندما نحاول أن نجمعهم هنا للحديث فإننا لا نسعى أن نقلل من أهمية عطائهم .

وعلى جانب آخر ، فإن بعض الأسماء منها كان عطاؤها فى السينما قليلا للغاية ، مثل حياة محمد التى غنت فى فيلم " ليلى البدوية " عدة أغنيات بمفردها ، ومع إبراهيم حمودة ، كما أن هناك فى نفس الفيلم أحمد عبد القادر الذى غنى " يا لوعة المشتاق " و " يا ظبية الوادى " بالإضافة إلى حكمت مجدى .

وأول هذه الأسماء هو إبراهيم حمودة ، وهو أحد أطول المطربين عمرا فى السينما منذ أن غنى فى فيلم " ليلى بنت الصحراء " عام ١٩٣٧ ، وحين غنى فقط عام ١٩٦٥ فى فيلم " العلمين " لعبد العليم خطاب . وقد

كان حمودة من أبرز وجوه الغناء السينمائى فى الأربعينيات ، ووقف أمام أم كلثوم فى فيلم " عايدة " لبدرخان عام ١٩٤٢ ، وغنى معها دويتو يحمل اسم " أراك يا نور عينى " ، وفى عام ١٩٤٤ أدى دور روميو فى " شهداء الغرام " أمام لىلى مراد ، وغنى أمامها أغنية " رايح تفوتنى والوقت بدرى " ، كما غنى بشكل فردى " يالىلى ملكت الفؤاد " و " يا نائمة بين الشموع " ، وقد ظل إبراهيم حمودة يغنى فى السينما فى أفلام من طراز " قصة غرام " و " الصبر طيب " و " ليلة الجمعة " عام ١٩٤٥ ، ثم " الدنيا بخير " ١٩٤٦ ، و " معروف الاسكافى " ١٩٤٧ . وقد كان إبراهيم حمودة قوى الصوت له قبول فى الدراما ، ولذا فقد ساهم فى الأداء فى الكثير من الأفلام دون أن يشارك فى بطولتها ، منها " ليلة غرام " و " الحموات الفاتنات " ، كما غنى فى العديد من المسرحيات الغنائية الشهيرة " الدندورمة " ، ومن بين ما غنى وغنى الدراما الإذاعية الغنائية الشهيرة " الدندورمة " ، ومن بين ما غنى استعراض " الحموات الفاتنات " فى فيلم يحمل نفس العنوان لحلمى رفلة ، كتبه فتحى قورة ، ولحنه أحمد صبرة ، وشارك فى الغناء معه كل من حسن وحسان ، وفيه يقول :

هو : ضلل يا ورد علينا وقول .. ياريت لقانا يدوم على طول

قالوا اللى يصبر بكره ينول .. لكن صبرنا سنه وسنين

هى : ان كنت مش ناوى تسينى .. روح ياللا على بابا وأخطبنى

مادمت عجايبك وعاجبنى .. وشغلت قلبى بنظرة عين

هو : ح أروح لأبوكى طوالى .. مهما يكون مهرك غالى

وان كان يوافق يا آمالى .. أدفع له بدل الميه ميتين

أما المطربة نجاه على ، فقد وقفت أمام محمد عبد الوهاب فى فيلم " دموع الحب " المأخوذ عن ماجدولين " وغنت معه " يا مارق النسيم " ، ولمعت بأغنيات من طراز " فاكراك ومش ح أنساك ، مهما الزمان اساك " ،

وهي من الأغنيات الباقية لها طوال هذه السنين . وقد عملت نجاة على في خمسة افلام ، منها " شيء من لا شيء " و " حب من السماء " و " الحظ السعيد " ، و " الشاطر حسن " ، وقد غنت فيها جميعا أغنيات مثل " عاشق السهر " و " عاد الغريب يا ليل " ، وقد اشتركت في الغناء مع محمد أمين في فيلم " حب من السماء " لعبد الفتاح حسن " عام ١٩٤٣ ، وغنت من ألحان محمد عبد الوهاب وزكريا أحمد ، حيث تؤدي دور سامية المصابة بالشلل رغم جمالها وهدوء طبعها مما يجعلها تشعر بالنقص الكبير ، تصد سامية المهندس الشاب الذي يحبها ، ولكن حينما يرغب في الزواج منها ترفض ظنا منها أن ما يشعر بها تجاهها ما هو إلا شفقة على حالتها . تسعى سامية إلى خلق عاطفة متبادلة بين المهندس وابنة عمها الفوضوية المستهترة وتخفي هي دموعها .

تشفى سامية من مرضها بعد إجراء عملية على يد طبيب كبير تكون حياة المهندس قد أصبحت جحيما مع زوجته ، يفقد المهندس بصره في حادث ، تضيق به زوجته وتتركه فيطلقها وتقف سامية إلى جواره ويتزوجان بعد أن يشفى .

ومحمد أمين الذي قام بدور المهندس في الفيلم هو المطرب الوحيد الذي قدمه محمد عبد الوهاب في أحد أفلامه ، حيث غنى "يا مراكبي" في فيلم "ممنوع الحب" ، واشترك في بطولة ١٢ فيلما ، منها " الجنس اللطيف " و " أحلام الحب " و " غرام بدوية " و " عشرة بلدى " و " الستات كده " ، وفي " أحلام الحب " لفؤاد الجرايرلى ١٩٤٥ قام بالبطولة أمام زوجته آنذاك مديحة يسرى التى جسدت دور مليونيرة متكبرة تختار لنفسها شابا من ضعاف الشخصية لتكون لها السيطرة عليه ، وفي مرحلة الخطبة تحب

رجلا يتمتع بشخصية قوية . تحاول شراءه بالمال لكنه لم يعبأ بثرائها ، فهو إنسان من نوع مختلف ، تتأكد من حبها له وتترك خطيبها كى تتزوجه .

ومن أفلام محمد أمين " الحب بهدلة " لصالح أبو سيف ١٩٥٢ ، حيث يقوم بدور واحد من ثلاثة شباب يحبون ثلاث فتيات يعملن سويا فى كباريه يمتلكه ثرى ، ينافس أحدهم وهو المغنى فى حبه للراقصة ، يحاول أن يستأثر بها لنفسه ويعمل على التفرقة بينهما . يترك المطرب الكباريه ويفتح هو وزملاؤه ملهى ليلى خاص بهم ، يغرى صاحب الكباريه الراقصة بالمال . يخطفها ويحبسها . ينقذها المغنى وزملاؤه . تعود للكباريه مع زملائه لتقوم بدور البطولة فى العمل الذى يعده المطرب ، ويستعدان للزواج . وفى هذا الفيلم لحن محمد أمين العديد من الأغنيات لنفسه كتبها فتحى قورة ، منها " الليلة نشرب شمبانيا " . وهناك أغنيات شهيرة لمحمد أمين ، منها أغنية " أهلا بيك فرصة سعيدة الله يخليك " التى غناها أمام إسماعيل يس فى فيلم " عشرة بلدى " لإبراهيم حلمى ١٩٥٢ . ويصف المونولوج حالة الفنان عندما يكون عاطلا ويجرفه التيار ليقوم بعمل غير فنه فيتحايل عليه ، كما غنى نفس الثنائى أغنية أخرى هى " استعراض التأمين " .

وإذا كان محمد أمين هو المطرب الوحيد الذى غنى فى واحد من أفلام محمد عبد الوهاب ، فإن هذا الفنان الكبير قد أتاح الفرصة لمطربات كثيرات أن يغنين أمامه ، مثل ليلى مراد ، ونجاة على ، ورجاء عبده التى قامت أمامه ببطولة فيلم " ممنوع الحب " ، وكانت رجاء هى المرشحة كى تقوم بدور البطولة أمام عبد الوهاب فى فيلم " الوردة البيضاء " ، لكن الأمر تأخر قرابة تسع سنوات . وبدأت رجاء العمل فى السينما من خلال فيلم " وراء الستار " لكمال سليم ١٩٣٧ أمام عبد الغنى السيد حول علاقة حب بين

المطربة زينب وعبد المظرب الشهير اللذين يتعاونان من أجل عمل أوبريت يساعد فى إخراج المسرح الذى يعملان فيه من الإفلاس . أما الفيلم الثانى " صرخة فى الليل " لإبراهيم لاما عام ١٩٤٠ ، فكان يدور فى أجواء الخيانة ، ولم يكن موضوعا مناسباً لصناعة فيلم غنائى ، حيث تنتقل الأحداث إلى ساحات القضاء .

وبدت رجاء عبده سينمائيا فى أحسن حالاتها أمام محمد عبد الوهاب فى "ممنوع الحب" المأخوذ عن " روميو وجولييت " وأخرجه محمد كريم ١٩٤٢ ، وقد غنت فى هذا الفيلم بمفردها " ح يحبنى " ، كما غنت مع عبد الوهاب " ياللى فت المال والجاه " و " قول لى بقى اتأخرت ليه " .

وفكرة هذا الفيلم هى جوليت فى عمل مقتبس عن شكسبير ، وهى تلتقى بالشاب الذى ينتمى إلى أسرة خصيمة لأسرتها فى القطار ، لكنها عندما تصل إلى القرية تعرف أن من انشغلت به هو ابن اللودين ، ويتفقان على الزواج تحت ادعاء أن كل طرف يقنع الأهل أنه سوف يذيق ابن الطرف الآخر الويل والعذاب ، ولكنهما يعيشان فى سعادة ووثام .

وقد غنت رجاء عبده فى أفلامها العديدة ، وبدت فى أحسن حالاتها كمطربة وممثلة ذات حضور وجاذبية ، خاصة فى فيلم " حبايبى كثير " لكمال عطية ١٩٥٠ ، حيث تقوم بدور المطربة نبيلة التى لا تهتم بالمعجبين، وتحاول أن تعيش فى محراب الفن فقط . يظهر فى حياتها شاب هو مدير إحدى شركات الإعلانات فتقع فى غرامه ، ولكن شقيقها الشرير لا يرضى عن هذا الغرام ويحارب فكرة زواج شقيقته من هذا الشاب لأنه يريد أن يزوجه من غندور بك طمعا فى ثروته الضخمة ، وهنا يقوم الصراع بين المطربة وشقيقها ينتهى بانتصار الخير ، حيث تتزوج من الرجل الذى أحبته .

وفى هذه الأفلام غنت رجاء عبده لكل من محمد عبد الوهاب وأحمد صدقى ومحمود الشريف ، ومن هذه الأغنيات " أشهدوا يا ناس " ، و " أنا مش على كيفك " و " هاتوا الورق والقلم " و " حبيبى بدر فى تمامه " .

أما المطرب الذى وقف أمام رجاء فى فيلمها الأول فهو عبد الغنى السيد ، أحد الذين غنوا للإذاعة المصرية عند افتتاحها الرسمى عام ١٩٣٤ . وقد اشتهر بأغنيات عديدة ، منها " البيض الأمانة " و " وله ياوله " ، وهذه الأغنية كانت ضمن العديد من أغنياته فى فيلم " شارع محمد على " لنيازى مصطفى ١٩٤٤ ؛ وقد وقف عبد الغنى السيد أمام مطربات من جيله فى أفلامه ، منهم رجاء عبده فى " وراء الستار " ، و نجاة على فى " شىء من لا شىء " ، وأمام محمد الكحلوى فى " حسن وحسن " .

وفى فيلم " شارع محمد على " نرى عالم المنطقة الأكثر شهرة فى إنجاب أهل الطرب للصالات والسينما ، وقد قام عبد الغنى السيد هنا بدور المطرب إسماعيل الذى يحب الراقصة نعيمة التى تعيش مع زوجة أب تعشق المال ، فتستولى على ما تربيحه نعيمة من الرقص ، تتعاهد الفتاة مع إسماعيل على الزواج ، ولكن زوجة الأب تعترض على هذا الزواج لأن إسماعيل مطرب مبتدئ فقير ، ولأن الزواج سوف يمنع المال عنها ، وتختار لنعيمة زوجا ثريا وتضغط عليها لقبوله ، فتضطر نعيمة للزواج من هذا الثرى الذى يسىء عشرتها ، وحين تلجأ إلى زوجة أبيها لا تبالى حيث أنها حصلت من هذا الثرى على مبلغ من المال ، ولكن نعيمة تكتشف سلوكيات الزوج غير الأخلاقية وترفض بشدة مجاراته فيها ، وتهرب من منزل الزوجية لتعود إلى شارع محمد على .

وهناك تلتقى بإسماعيل الذى بدأ نجمه يعلو فى الغناء ويقف إلى جوارها فى محنتها . وقد غنى عبد الغنى السيد فى هذا الفيلم أشهر أغنياته ومنها " ع الخطوة والمرّة " :

ع الحلوة والمرّة مش كنا متعاهدين
ليه تنسى بالمرّة عشرة بقى لها سنين

فى هذا الجيل أيضا برز عزيز عثمان كمطرب سينمائى له أسلوبه
الخاص فى الأداء ، ورغم أنه لم يحصل على بطولات ، فإن الأغنيات التى
كان يؤديها فى الأفلام التى يشارك فيها ، كانت تترك أثرا لدى المستمعين
والمفرجين ، ومنها أغنية " بطلوا ده واسمعو ده " التى غناها فى فرح الفتاة
التى يحبها على زوجها الذى يكبرها سنا فى فيلم " لعبة الست " لولى الدين
سامح ، ويقول فيها :

بطلوا ده واسمعو ده
الغراب .. يا وقعة سوده جوزوه أحلى يمامة
كما برز فى الاسكتش الذى لحنه محمد عبد الوهاب فى فيلم " عنبر " :
مربوط ع الدرجة الثالثة والناس درجات
ومرشح آخذ الرابعة غير العلوات
ما أعرفش لا كده ولا كده م الباب للباب
ولا لى دعوة لا بده ولا بده ولا ليا أصحاب
يعنى الماهية من الصراف مع العلوة مع الإنصاف
ح يكونوا ملك ايدكى نضاف
وانشا لله أكل أنا عيش حاف .

وقد عمل عزيز عثمان فى أكثر من خمسة وعشرين فيلما ، منها
"شباك حبيبى" لعباس كامل ١٩٥١ ، الذى غنى فيه أغنية " المحترم " من
تأليف فتحى قورة وألحان محمود الشريف :

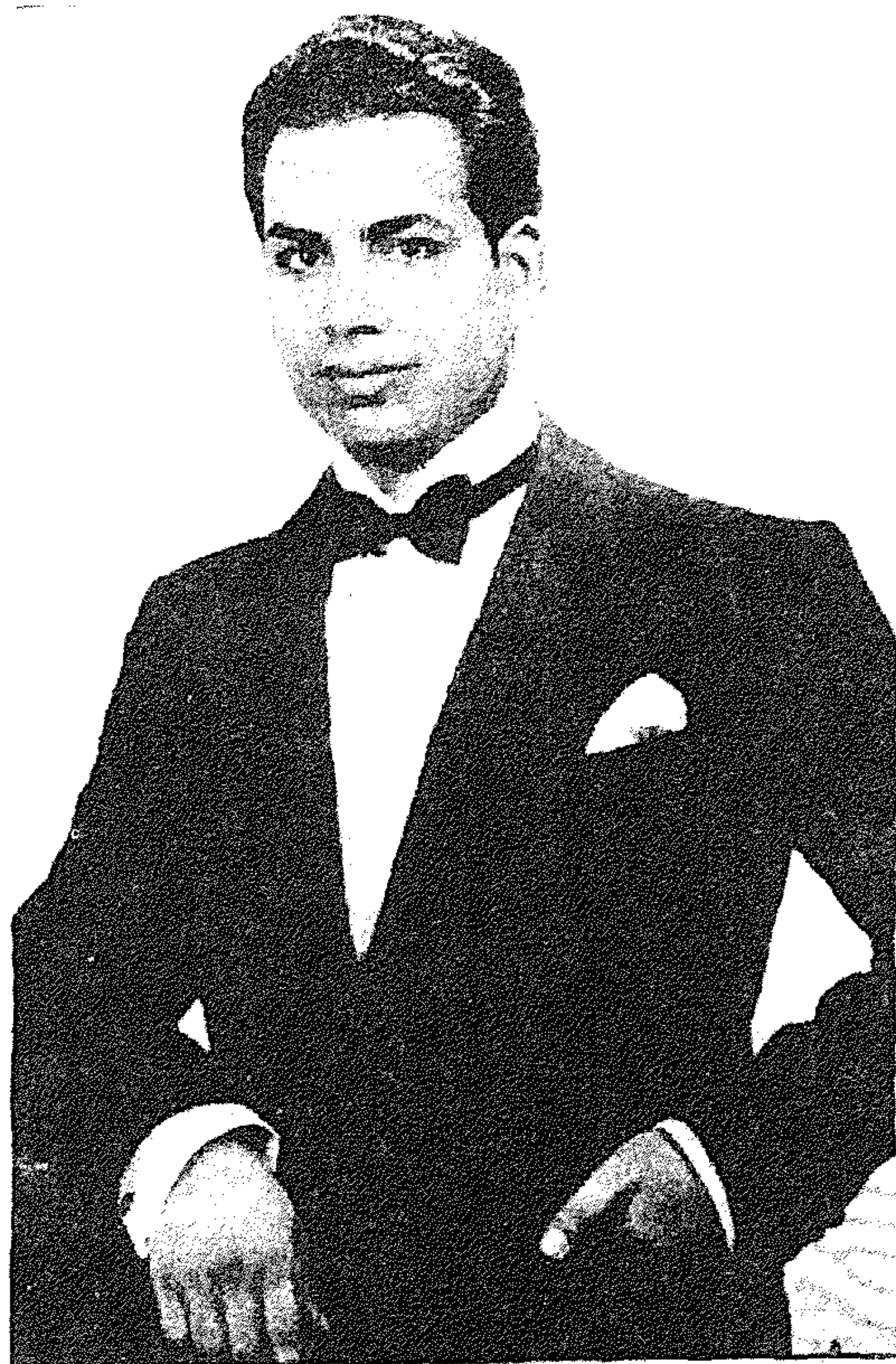
آلو..
أيوه يا سيدى أيوه يا بيه
طلبائك كلها موجودة

قوللى بسرعة عايز إيه
أصل الكمية محدودة
طبعا طبعا عندى يا فندم
طبخة من الدرجة الأولى
ما تلاقيهاش عند أى مخدم
وماهيتهأ كمان محدودة

وفى فيلم " المنتصر " لحلمى رفلة ١٩٥٢ ، قدم استعراضا ضخما غنى فيه
مع كارم محمود ، باسم " دكان الأفراح " وهو من كلمات فتحى قورة وألحان أحمد
صبره ، يقول هو فى بدايته :

يا فتاح من غير مفتاح ابعت لنا أى استفتاح
فيه عندنا دكان أفراح كله طرب وليالى ملاح
يا فتاح من غير مفتاح
المطربين بالوقه والرئاصات بالكيلة
وفيه عوالم رقة تحبى لكوا أجدع ليلة
وتخش باب الشقة تمدح فى أصل العيلة
ونقول ع القرد غزال شارد
والدم خفيف ويكون بارد

ومن مطربى هذه الحقبة أيضا حامد مرسى ، حيث ظل يغنى فى
كافة الأفلام التى عمل بها ، وكان صاحب صوت قوى ، وقام ببطولة فيلم "
ألف ليلة وليلة " لتوجو مزراحى ، كما غنى فى أفلام " ثمن الحرية " لنور
الدمرداش ١٩٦٣ ، و " شفيقة القبطية " ١٩٦٣ أيضا . وفى بعض هذه
الأفلام غنى من ألحان سيد درويش مثلما فعل فى " ثمن الحرية " ، حيث
غنى " أنا المصرى كريم العنصرين " ، كما غنى فى فيلم " بداية ونهاية "
أغنية محمد عبد الوهاب " كلنا نحب القمر والقمر ويحب مين " .



عبد الغنى السيد

عبد الغنى السيد من نجوم الأربعينيات

وإذا كانت منيرة المهدية قد قامت ببطولة فيلم واحد فى السينما هو "الغندورة" عام ١٩٣٥ ، فإنها لم تكرر التجربة ، وهناك حالات كثيرة لمطربات عملن فى السينما لمرة واحدة ، مثل نادرة . كما عمل زكريا الحجاوى أيضا لمرة واحدة فى السينما ، وذلك موضوع آخر له مكان من هذه الدراسة .

ومن هذا الجيل أيضا ، شافية أحمد التى غنت فى حوالى ٣٥ فيلما أغلبها ينتمى إلى النوع الصحراوى الذى قامت ببطولته " كوكا " مثل " رابحة " و " عنتر وعبله " ، وعملت فى أفلام أخرى مثل " أحبك أنت " لبركات أمام فريد الأطرش وقد اشتهرت بأغنياتها " يا عاشقين الورد " .

أما محمد عبد المطلب فقد صنع غنائيات سينمائية ، وحصل على بطولات عديدة فى السينما واشترك فى بطولات عديدة فى ذلك العقد منها " على بابا والأربعين حرامى " ١٩٤٢ ، و " كذب فى كذب " ، و " تاكسى حنطور " ١٩٤٥ ، و " الجيل الجديد " و " كازينو اللطافة " ، وهو من الأفلام القليلة التى قام ببطولتها من إخراج جمال مذكور . والفيلم يحكى قصة عزيزة وشريفة الصديقتين ، كما أن الباشا زوج عزيزة ورفعت زوج شريفة صديقان . يحدث أن تشك عزيزة فى سلوك زوجها وتدعم صديقتها هذا الشك وتدبران لكشف الحقيقة ، فترسل شريفة خطابا غراميا غير موقع إلى الباشا .

تضرب له موعدا فى كازينو اللطافة ويتلقى الباشا الخطاب على أنه حدث مثير فيطلع عليه أصدقاؤه ، فيتعرف رفعت على خط زوجته ويتهمها بالخيانة ويتأزم الموقف ، حيث يحزم رفعت أمره على الانتقام من زوجته شريفة ، فيهرع الباشا إلى الكازينو ليحذر شريفة من غضب زوجها ، إلا

أن عزيزة تراه هناك فتتأكد من خيانتة ، ويصل سوء الفهم إلى ذروته ولكن فى مواجهة تضم الأربعة .

وقد غنى عبد المطلب فى الأفرح التى تقام فى الأفلام ، كما غنى فى استعراضات ورقصت على أدائه نعيمة عاكف فى " لهاليبو " لحسين فوزى ١٩٤٩ ، وأشتهر بأغنيته " بنت الحنة " عام ١٩٦٤ فى فيلم لحسن الصيفى بنفس العنوان ، أداها على رقصات زينات علوى فى فرح شعبى وهى من تأليف فتحى قورة :

بنت الحنة يا زينة الحنة
ياللى مفيش فى حلاوتك ستنة
واللى فى سنك غايرين منك
مش طابيلين من حسنك حنة
يا بنت الحنة
لما خطر فى عز شبابك
ألف عريس خبط على بابك
واللى اتهنى خش الجنة
جه رضوان وكتب له كتابك
والله يا بخته يا بنت الحنة
لو مش عيبة لأقول هات حنة
واللى فى سنك غايرين منك

وفى عام ١٩٧١ قام محمد عبد المطلب بإنتاج فيلم شارك فى بطولته من إخراج السيد بدير باسم " ٥ شارع الحبايب " ومن الأغانى فى هذا الفيلم " نقش الحنة " :

ولا ألف جواب وصلك منا
ولا جانا الرد يطمنا
اشمعنى احنا بنسأل دايما

يعنى على ايدك نقش الحنة
صعبان علينا عدم السؤال
فين المحبة .. فين الوصال
هو احنا مش قد المقام
ولا خلاص ماحناش عى البال
اشمعنى احنا بنسأل دايمًا

كما غنى عبد المطلب أيضا من كلمات محمد حمزة وألحان بليغ حمدى " آه
يابو قلب دهب " :

آه يابو قلب دهب
آه يا ذوق وأدب
يا جمال ما وصفش زيك ما حصلشى
سبحان من وهب
يا عيون حلوين غالى وغاليين
جرحونا بنظرة وفاتونا حيرانين

وكما هو واضح فإن المعانى هنا قد تدنت كثيرا قياسا إلى ما كان
يغنيه فى أفلام سابقة ، مثل " يا نايمة الليل وأنا صاحى " ، ولاشك أن
محمد عبد المطلب واحد من الذين لم يلمعوا فى السينما قدر لمعانهم فى
الأغنيات الشعبية فى الحفلات والإذاعة ، وهو حالة نادرة من الجيل الذى
عمل فى الأربعينيات ، فاستمر يغنى فى الأفلام حتى نهاية الستينيات ، ثم
أوائل السبعينيات ، فظهر على الناس بطلا أمام نجلاء فتحي وحسن يوسف
ووضع الباروكة المصبوغة وغنى كما يغنى الشباب .

ومن هذا الجيل أيضا هناك عبده السروجى الذى أشترك فى خمسة
أفلام منها " وداد " مع أم كلثوم ، و " حب من السماء " السابق الإشارة إليه
مع نجاة على ، وقد كان مجرد مغنى فى هذه الأفلام وذلك ضمن من غنوا
فى هذه السنوات فى السينما المصرية .

وقد تحولت الأربعينيات إلى حالة من الغناء ، فغنى أشخاص ليسوا من أبناء الطرب ، مثل هاجر حمدى فى " أنا وأنت " ، ومثل راقية إبراهيم التى غنت أمام محمد عبد الوهاب فى " حكيم عيون " ، أما فائق حمامة فغنت وهى شابة صغيرة بصوت مطربة أخرى ليست لدينا مراجع عن تكون فى فيلم " دنيا " و " نور من السماء " ، كما تنتمى عقيلة راتب إلى المطربات اللاتى عملن فى التمثيل ثم هجرت الغناء شيئاً فشيئاً واحترفت التمثيل وحده ، وقد غنت فى أفلام عديدة منها " ألف ليلة وليلة " لتوجو مزراحى عام ١٩٤٧ ، كما غنت أغنية لطيفة فى فيلم " طلاق سعاد هانم " من تأليف مصطفى السيد وألحان عبد العزيز محمود وفيها تقول :

ما عرفش منين دا طلع لى منين .. وف غمضة عين اتجوزنى
كان حلم وراح والقلب ارتاح .. قيموا الأفراح ح يطلقنى
ح يطلقنى ح يطلقنى
دقن وبشباب ومش لاقى يحلق .. ما لقاش إلا أنا بيشكشكنى
دى عنيه يا حفيظ لما تبخلق .. ما عرفش ازاي كده ترعشنى
موش عارفة ازاي ولا فاهمة ازاي

ولنفس المؤلف والملحن غنت " عين فى الجنة وعين فى النار " :

عين فى الجنة وعين فى النار

أنا ح أتجنن مين أختار

أنا ح أتجنن

عين غمزتلى وقالت لى أهو ده المطلوب

غلبان ومهلل وهليلهى لكن حبوب

مين عارف لو اصفا له يمكن اتعدل حاله

ونعيش سوا زى العشاق موش يوم جواز والتانى طلاق

أنا ح أطلقك أنا ح أطلقك



لقطة من فيلم " دنانير " إنتاج الأربعينيات

الفصل الثانى عشر

أغاني للملوك والرؤساء فى السينما

كانت المفاجأة حين عرض فيلم " غرام وانتقام " ليوسف وهبى عام ١٩٤٤ فى محطة (A.R.T) أن شاهدت أغنية تؤديها المطربة أسمهان فى حفل غنائى ، لم أكن أتصور وجودها ، فكم شاهدنا الفيلم على الشاشات وفى المحطات التليفزيونية دون أن نراها .

تقف المطربة أمام جمهورها ومن بينهم فتحى الذى ستقع فى حبه فيما بعد ، وتغنى أغنية ليست لها علاقة بالفيلم ، وقد تم إخراجها بالشكل الجديد تماما على الأغنية السينمائية فى تلك الآونة ..

الأغنية عبارة عن ذكر مآثرات أسرة محمد على ، ولأن الأغنية من أربع كوبليهاات ، فقد توقفت فقط عند أربعة من الحكام ، هم محمد على و الخديوى إسماعيل والملك فؤاد ثم الملك فاروق الأول ، وبالطبع فإن المفاجأة لم تدفعنى إلى تسجيل الأغنية لنذكر كلماتها هنا ، ولكنها أغنية عن

أغاني للملوك والرؤساء فى السينما _____ أبطال المشهد الغنائى

أمجاد كل منهم ، فمحمد على كما تقول الأغنية هو صانع مصر الحديثة ، وهو راعى نهضتها ، أما إسماعيل فهو باعث التمدين فيها ، والملك فؤاد رجل شجاع حكيم ، والملك فاروق حبيب الناس ومعقود عليه الآمال .

والجديد فى إخراج هذه الأغنية هو أنه مع ذكر أو الغناء لكل شخصية ، تظهر صورة للشخصية فى عزوة ومجد ، وصور متحركة لبعض إنجازاته ، مثل القناطر الخيرية أو الحقول الخضراء ، وقناة السويس ومبنى القناة فى بور سعيد ، والأوبرا القديمة ، ورأينا صورة للملك فؤاد وهو فى عربته الملكية يحبى الناس ، وصور لمصر الحديثة من الأفق . ثم جاءت صور لفاروق وسط الناس ، ثم وهو يركب العربة الملكية ويبدو شابا رشيقا ينحنى أمام الكاميرا بكل تواضع .

من المهم أن نعود إلى كلمات هذه الأغنية ، الضائعة بالنسبة للناس والباحث ، وليس فى إمكاننا الآن العثور على الأغنية ، لأن النسخة الكاملة تملكها المحطة ولا يعرض لدينا فى مصر أى نسخ كاملة من هذا الفيلم ، بالطبع لدواعى تاريخية .

هذا يعنى بالطبع أن الظروف السياسية المتعاقبة فى مصر ، قد دفعت إلى ضياع العديد من الأغنيات ، حتى على الباحثين ، لكن من المهم هنا أن نسجل هذه الظاهرة ، لنثبتها فى تاريخ الأغنية السينمائية كأول محاولة من نوعها .

لكن هذا ليس بالأمر السهل ، فنسخ الأفلام الكاملة غير متوفرة ، والكتاب الدعائى للفيلم غير موجود فى أغلب الأحيان ، لكن من خلال ما نتمكن من الوصول إليه سنحاول الوقوف عند هذه الظاهرة ورصدها من أجل ألا يضيع التاريخ مهما اختلفت الأنظمة السياسية المتعاقبة ، وبصرف

أبطال المشهد الغنائى _____ أغنى للملوك والرؤساء فى السينما

النظر عن تناقض النظم ومواقفها من بعضها ، خاصة بعد الثورة ، فمن المعروف أن الأغنيات الوطنية وأغنيات الحكام بعد الثورة قد تغير شكلها ، فالأغنية الوطنية موجودة أكثر فى التليفزيون ، أما الأغنيات الخاصة بالحكام الذين جاءوا بعد الثورة ، فهى ليست موجودة ، أى أنه لم يتم الغناء لعبد الناصر - وهو الحاكم الذى حظى فى حياته بأكبر قدر من الأغنيات التى تمجد اسمه - فى السينما .

ولعل من الأغانى التى تغنت للملك فاروق والتى لا نعرف عنها شيئاً ، هى تلك التى غنتها المجموعة فى فيلم " ليلى بنت الفقراء " ١٩٤٥ لأنور وجدى ، وهو أول فيلم من تأليف وإخراج وإنتاج أنور وجدى ، ولذا كتب إهداء مطول إلى الملك فاروق فى مقدمة الكتاب الدعائى للفيلم ، يهنئها هنا أن نورده كوثيقة تاريخية :

" إلى مولاي صاحب الجلالة
" مولاي .. "

لقد كنت يا مولاي ولازلت مسوقاً بأمل جميل كان لى منه الهام ووحى واتخذته نفسى مثلاً عالياً وهادياً . هو أن يحل كل يوم أحس فيه بأن فى مقدورى أن أرفع إلى سدة مولاي الملك المفدى باكورة إنتاجى وأطمع فى أن يحوز هذا الإنتاج عطف جلالته السامى .

" فإن نال عملى رضا مولاي أو بعضاً منه فسيكون هذا حافزاً لى على السعى حثيثاً نحو الكمال حتى استزيد من هذا الرضا الكريم .

وإذا كان الصواب قد تخطانى فيما قدرت فلن أدخر وسعاً فى العمل على تحقيق هذا الأمل الذى يملأ شغاف قلبى .

" وأنا يا مولاي الخادم الخاضع الأمين .. "

أنور وجدى

ومن الواضح أن هذه الفترة بالذات كانت خصبة بالنسبة للملك فى أغنيات السينما ، فحسب الكتاب الدعائى لفيلم " جوهرة " ليوسف وهبى ١٩٤٣ ، فإن هناك أغنية باسم " لحن التتويج " كتبها بيرم التونسي ، ولحنها رياض السنباطى ، ولكن ليس لدينا أى إشارة لكلماتها ، لكن من المهم أن ننقل هنا كلمات أغنية "عاش الملك" التى كتبها أحمد رامى وتلحين الصاغ عبد الحميد عبد الرحمن وأداها أفراد سلاح المشاة حسب الفيلم وبقيّة الأسلحة كما سنرى .

والغريب أيضا أن صلاح طنطاوى فى كتابه عن الفيلم فى كتابه عن ليلى مراد لم يشر إلى هذه الأغنية بالمرّة ضمن قائمة أغنيات الفيلم ، رغم أنه شاهد الفيلم حين عرض فى حينه كاملا .

وفى هذا الفيلم كما هو معروف ، فإن أنور وجدى يؤدى دور ضابط من أسرة ثرية ، يقع فى غرام فتاة فقيرة من حى السيدة ، ووحيد هذا ابن مختار باشا يسكن الزمالك ، وهو يعتقد خطأ أن ليلى ابنة درويش باشا ، يقرر وحيد الزواج من ليلى إلا أنها ترفضه فى البداية للفارق الاجتماعى بينهما ، ولكنها تتكتم الأمر . يذهب والد وحيد ليخطبها من (يونس باشا) فيظهر سوء التفاهم الذى حدث ، وعندما يعلم وحيد أن ليلى فتاة فقيرة فيظن أنها خدعته طمعا فى ثروته ، وفيما بعد يتعرض الاثنان لمتاعب من فتاة من أسرة وحيد أرادت الزواج منه والسخرية من ليلى ، لكن العواطف تتقلب ويتزوج الحبيبان .

إنن .. فقد أراد أنور وجدى فى فيلمه هذا أن يظهر كما يحب ، ضابط وطنى لديه الولاء لوطنه ولملكه والجيش ، فحسب ما جاء فى الكتاب الدعائى أيضا أننا أمام أول فيلم تدور أحداثه بين صفوف الجيش المصرى ، وهناك صفحتان كاملتان بهما أكثر من تسع صور للجيش المصرى فى تلك الأونة .

أبطال المشهد الغنائى _____ أغنى للملوك والرؤساء فى السينما

والآن .. ماذا جاء فى هذه الأغنية ؟ " عاش الملك " ..

سلاح المشاة :

فى ظل فاروق رفعنا العلم .. رمز البلاد للمليك والوطن
أرواحنا فدى له وللحمى .. عزت به أيماننا على الزمن
يا من روينا روحنا من منهلك .. تحيا لنا عاش الملك ، عاش الملك

سلاح الفرسان :

على ظهور الخيل تجرى كالرياح .. إلى سبيل النصر بين الفاتحين
فى كفنا سحر العوالى والرماح .. نهوى بها كالبرق فى ساح المنون
فاروق يا فخر الزمن .. تحيا لنا عاش الملك ، عاش الملك

سلاح الطيران :

وفى عنان الجو نسرى كالشهاب .. نشق صدر الريح كالسيف السليل
لنا بساط طائر بين السحاب .. نمضى به للعز فى كل سبيل
فاروق يا كنز المنى .. تحيا لنا عاش الملك عاش الملك

سلاح المدفعية :

وفى لهيب النار نقضى عمرنا .. حديثنا على لسان المدافع
نذود بالأرواح عن ديارنا .. ونلتقى حول المليك الأرفع

الجميع :

فاروق يا حامى اللواء .. تحيا لنا على المدى معززا مؤزرا
تحيا لنا عاش الملك عاش الملك

ومن الواضح أن إهداء الفيلم باسم الملك لم تكن حالة عابرة بالنسبة
لأنور وجدى كمنتج ومخرج ، حيث كررها مرة أخرى فى فيلمه " قلبى دليلى "
١٩٤٧ ، وهو هنا لم يضع أغنية خاصة للملك ، ولكنه عاد وأهدى الفيلم مجددا إلى
الملك ، وذلك أيضا فى الكراس الدعائى للفيلم ، ومن المهم هنا أن نورد ما كتبه
أنور وجدى إلى :

أغاني للملوك والرؤساء فى السينما _____ أبطال المشهد الغنائى

" مولاي صاحب الجلالة ..

إن الفن السينمائى والمسرحى الذى تشرف بتشجيع سيادتكم لرجاله ورعاية
المشتغلين به ليعتز بهذا التشجيع وهذه الرعاية ..

وإنى يا مولاي لا أعدو الحق إذا قلت أنه اكتسب شبابه من شبابكم ، وفتوته
من فتوتكم ، وهأنذا أتشرف اليوم بتقديم فيلمى الثالث " قلبى دليلى " إلى جلالته ،
وكل ما أرجوه أن ينال الرضاء السامى "

عاش الفاروق

حامى الفن والفنانين

الخادم الأمين أنور وجدى

ومن الواضح أن هذه الأغنيات كانت توضع فى الأفلام حتى وإن لم
تكن هناك مناسبة ، وذلك من أجل تحية الحاكم ، خاصة الملك فاروق ،
فمن المعروف أن الفنان محمد عبد الوهاب قد غنى أغنيته المعروفة " الفن " ،
وضم بها كوبليه خاصا بتمجيد الملك فاروق ، وهى أغنية غير سينمائية
بالمرة . لكن السينما حاولت الاستفادة من هذه الأغنية ومن مدح الملك ،
فقامت بوضعها فى فيلم " الماضى المجهول " من إخراج أحمد سالم ، وذلك
ضمن أحداث الفيلم .

ولم تكن هناك أى مناسبة أن يكون للأغنية مكان فى الفيلم ، لكن
أحمد سالم كان فى حاجة إلى تعضيد نفسى وخاص للوقوف إلى جانبه ، أى
أن هذه الأغنيات قد تكررت للمرة الثانية فى فيلم من بطولة ليلى مراد بعد "
ليلى بنت الفقراء " ، لكن أنور وجدى لم يكن داخل الدائرة هذه المرة .

ويتضمن الفيلم عددا من الأغنيات منها " يا ليل سكونك حنان " و " أنا
قلبى خالى " و " سلم على " و " يالى غيابك حيرنى " و " منايا فى قريك

أبطال المشهد الغنائى _____ أغنى للملوك والرؤساء فى السينما

أشوفك سعيد ، وأشوف نفسى جنبك دا شىء مش بعيد " ثم " حيران فى دنيا الخيال .. محروم من الذكريات .. لا عندى فيها آمال .. ولا باناجى اللى فات " ، وهى كلها أغنيات عاطفية ، قد ترتبط بشكل أو بآخر بأحداث الفيلم ، والقصة العاطفية التى تدور بين الوجيه أحمد علوى والمرضة الحسنة نادية ، لقد فقد الأول الذاكرة وتلقفته الثانية فى شخصيته الجديدة فأحبته وتزوجته ، لكن ما لبث أن رجعت إليه ذاكرته فعاد إلى قصره القديم ، وترك امرأته وأسرته ، وبعد أن يصطدم بالواقع القادم من الماضى يعود من جديد إلى نادية .

وأغنية " الفن " أو " الدنيا ليل " هى كما يقول صلاح طنطاوى فى كتابه عن ليلى مراد ، الوحيدة التى غنتها ليلى مراد وكانت هذه أول مرة تغنى فيها مطربة أغنية - لا لحنا - لمطرب آخر .

كما ان تصوير الأغنية فى الفيلم جاء بطريقة ذكية ، كانت ليلى مراد تحتفل مع زميلاتها فى المستشفى بعيد ميلاد واحدة منهن وأعلن الراديو غناء محمد عبد الوهاب للأغنية ، ثم انقطع النور فجأة وطلبت الزميلات من ليلى مراد أن تغنى الأغنية فغنتها .

وكلمات الأغنية كما هو معروف نقول :

الدنيا ليل والنجوم طالعة تتورها
نجوم تغير النجوم من حسن منظرها
ياللى بدعوا الفنون وفى ايديكوا أسرارها
دنيا الفنون دى جميلة وانتو أزهارها
والفن لحن القلوب يلعب بأوتارها
والفن دنيا جميلة وانتوا أنوارها
الفن مين يوصفه .. إلا اللى عاش فى حماه

والفن مين يعرفه .. إلا اللى هام فى سماء
والفن مين انصفه .. غير كلمة من مولاه
والفن مين شرفه .. غير الفاروق ورعاه
انت اللى كرمت الفنان .. ورعيت فنه
رويت فؤاده بالألحان .. برضاك عنه
الفن جنة تسحرنا بألوانها
نعيش على ظهرها ونغنى ألحانها
أحنا يا تاج البلاد فى الجنة سكانها
وأنت راعيها وحارسها ورضوانها

والأغنية من كلمات صالح جودت وألحان عبد الوهاب بالطبع ، وقد
غنتها ليلى مراد بأكملها فى الفيلم ، ومن الواضح أن اقحام الأغنية بهذا
الشكل يعكس منظور الفنان للحاكم فى تلك السنوات ، فهو يغنى له فى
الإذاعة وفى الحفلات الخاصة والعامة ، ولكن انتقال الأغنيات إلى الشاشة
يعكس إلى أى حد حاول المطرب أن يتقرب من الملك . باعتبار أن السينما
حدوتة والناس تذهب لمشاهدة الحدوتة ، ومتابعة أحداثها من خلال الشكل
الفنى الذى يختاره المخرج وكاتب السيناريو . ولو أننا أمام فيلم عن هذه
الشخصية وحياتها وأثرها فى الناس ، لبقى الغناء هنا مقبولا ومهما ، لكن
هذه الأغنيات كانت مضافة على الأفلام التى ذكرناها ، وبالتالى فإنه عندما
تم حذفها بعد قيام الثورة ، لم يحس الناس بأنها موجودة ، وحين تذكر أحدا
بأن أسمهان غنت للأسرة المالكة أغنية باسم " مواكب النصر " ، فإن
الدهشة سوف تعتريه وهو يتساءل : فى أى مكان من الفيلم غنت !.

أبطال المشهد الغنائى _____ أغنى لملوك والرؤساء فى السينما



أنور وجدى وليلى مراد من فيلم " ليلى بنت الفقراء "



عبد الوهاب فى غزل البنات وصورة الملك فى الخلفية

وكما رأينا فإن جيل النجوم الكبار قد غنى بأكمله للملك فاروق فى الحياة العامة ، وأغلب هذا الجيل غنى لمليكه على الشاشة ، وتضافر ابرز المؤلفين للكتابة ، ولحن البارزون ، وغنى عبد الوهاب وأسمهان وأم كلثوم وليلى مراد ، ليس مرة واحدة بل أن البعض كرر التجربة .

وهؤلاء الفنانون هم الذين غنوا بعد ذلك للثورة ، فى الإذاعة والتلفزيون ، ولكن الكثيرين منهم لم يطل بهم العمر السينمائى بعد قيام الثورة ، حيث كان كل من عبد الوهاب وأم كلثوم قد توقفا تماما عن العمل بالسينما ، لكن عبد الوهاب غنى فى فيلم وطنى يحمل اسم " منتهى الفرح " لمحمد سالم ١٩٦٣ وهو الفيلم الذى تدور أحداثه حول عودة جنود مصر من اليمن بعد مؤازرة الانقلاب الذى قام به عبد الله السلال على الإمام أحمد . وامتأل الفيلم بأغنيات وطنية وعاطفية ، أداها نجوم الفن ، فأدى فريد الأطرش أغنية وطنية ، وأستقبلت شادية الجنود فى القطار ، وكان هم الشيخ حسن هو دعوة عبد الوهاب كى يغنى فى الفرح ، وفوجئ به يأتى ويغنى أغنية عاطفية هى " هان الود عليه " .

قالوا لى هان الود عليه .. ونسيك وفات قلبك وحدانى

رديت وقلت بتشمتوا ليه .. هو افكرنى عشان ينسانى

والغريب أنه رغم الحس الوطنى العالى إبان الخمسينيات والستينيات، ومؤازرة جمال عبد الناصر ، فإن الأغنيات الخاصة بالحاكم لم نشاهدها سينمائيا ، أى أنه لم يتم الغناء لعبد الناصر فى الأفلام مثلما حدث للملك فاروق إلا فى أضيق الحدود ، وقد رأينا فى بعض الأفلام السياسية شخصيات تحس أنها جمال عبد الناصر ، مثل " الله معنا " لأحمد بدرخان ١٩٥٥ حيث هناك تشابه واضح بين الضابط أحمد وبين عبد الناصر ، فكلاهما من نفس الدفعة ، وصدم باشتراكه فى حرب فلسطين ١٩٤٨ ،

أبطال المشهد الغنائى _____ أغانى للملوك والرؤساء فى السينما

وكلاهما أسس تنظيم الضباط الأحرار والثورة بالطبع ، لكن دون غناء ،
وفى أفلام عديدة من هذا النوع لم نر أى أغنيات ، ومنها " حب من نار "
لحسن الإمام ١٩٥٨ الذى تدور أحداثه حول العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ ،
و " لا وقت للحب " لصالح أبو سيف ، حول النضال السياسى قبل الثورة ،
وأىضا " الباب المفتوح " لبركات ١٩٦٣ .

لكن يحضرنى هنا أغنية رائعة الأداء جماهيرية التنفيذ وردبتها هدى سلطان
فى فيلم " بور سعيد " لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٧ ، فقد أدت دور فتاة من حى شعبي
بالمدينة الباسلة ، مخطوبة للعريف طلبة ، وهى ضريرة مغلوبة على أمرها ،
وعندما يقوم جمال عبد الناصر بتأميم قناة السويس ، فإنها تخرج إلى النافذة إلى
أبناء الحى السعداء بالنبأ ، وتغنى بينهم أغنية باسم " أم جمال " وكلمة " أمم " هنا
هى فعل الأمر من تأميم ، أى أنها تطلب من جمال أن يؤمم القناة كى تعود حسب
كلمات الأغنية إلى المصريين .

وقد أدت هدى الأغنية بصوت قوى ، وشاركها فى الأداء المجموعة
بصوت له نفس القوة والتأثير .

ولا يحضر الذاكرة أى أفلام فى تلك الفترة بها غناء لعبد الناصر . ولعل
النجمين الأكبر فى الطرب السينمائى فى تلك الآونة ، وهما عبد الحليم حافظ و فريد
الأطرش ، قد غنيا أغنيات عاطفية فقط فى الأفلام وان اختلف الأمر تماما فى الحياة
خارج السينما ، حيث كان المطربون يتنافسون بقوة فى أعياد الثورة لتقديم أغنيات ،
كان بالكثير منها إشارة لعبد الناصر بالاسم ، فغنى فريد الأطرش فى " المارد
العربى " لجمال ، وغنى عبد الحليم حافظ لعبد الناصر باسم "ابو خالد نواره بلدى" ،
وغنى عبد الوهاب " ناصر كلنا بنحبك ، ناصر وحنفضل جنبك ، ناصر ، ونعيش
نقول لك يا حبيب الشعب يا ناصر " ، كما غنى أكثر المطربين فى تلك المرحلة .

أغاني للملوك والرؤساء فى السينما _____ أبطال المشهد الغنائى

وقد تضاعلت هذه الظاهرة بشكل واضح فيما بعد ، لدرجة أن يوسف شاهين غير منطوق الهتاف الذى رددته الشعب عقب تتحى عبد الناصر ، حيث خرج الناس فى شوارعنا على الأقل يهتفون باسم الرئيس المتتحى "ناصر .. ناصر" مطالبين إياه بالعودة إلى الحكم ، أما يوسف فى نهاية فيلم "العصفور" فقد جعل بهية وأبناء الحى ، بل أبناء الشعب يرددون "حنجارب .. حنجارب" .

ومن المعروف أن الثورة لم تمنح فقط هذه الأغنيات من الأفلام ، لكنها كانت تكشف صور الملك فاروق من المشاهد البارزة فى الأفلام .. مثل مشهد أغنية عبد الوهاب "عاشق الروح" فى نهاية فيلم "غزل البنات" حيث كان يغنى وفى الخلفية صورة للملك ، وكذلك نهاية فيلم "الأسطى حسن" لصالح أبو سيف عام ١٩٥٢ فى مشهد المحاكمة ، وبعد وفاة عبد الناصر بدأت النسخ الجديدة تطبع من هذه الأفلام ويرى الناس صورة ملكهم السابق دون أى حساسية ، وذن أن يثير ذلك شيئاً سوى رؤية الصورة أو الحنين إلى الماضى .

والآن .. وبعد مرور أكثر من عقد على هذا التاريخ ومع انتشار قنوات الأفلام وعرض الكثير من هذه الأفلام فى قنوات فضائية عربية ، صار على المشاهد أن يرى الأفلام كاملة بدون حذف ، فيرى أسمهان وهى تغنى لأبرز أفراد أسرة محمد على فى "غرام وانتقام" ثم لىلى مراد وآخرين ، ولعل الأفلام التى تحدثنا عنها هنا ليست كل النماذج التى يمكن الرجوع إليها .. فسوف يكشف الزمن عن أغنيات مجهولة كثيرة من هذا النوع .

الفصل الثالث عشر



محمود شكوكو

ثرىا حلمى

انتقل المونولوج الشعبى من صالات الملاهى الليلية والكباريهات إلى الإذاعة المصرية ، ومنها ذاع صيته فى صالات السينما باعتبار أن السينما سرعان ما تستقطب كافة الفنون الناجحة الصالحة لأن تكون صورة .

وصارت السينما تقدم المونولوج فى صور متعددة ، فصار أحيانا اسكتش غنائى أو دويتو أو استعراضا جماعيا . وهناك نجوم برعوا فى تقديم مثل هذا النوع من الغناء منهم إسماعيل يس ، وثرىا حلمى ومحمود شكوكو وآخرون .

وسوف نتوقف هنا عند كل من شكوكو وثرىا حلمى كائنين من أشهر فناني هذا الفن ، وباعتبار أن هذا الفن لم يجد فرسانه الكبار بعد توقف كل منهما وزملائهما عن العمل ، والغريب أن الاثنين لم يصعد نجمهما إلى

محمود شكوكو ، ثريا حلمى _____ أبطال المشهد الغنائى

أدوار البطولات إلا فى فرص قليلة كانا فيها لا يؤديان أى نوع من الغناء ،
ونقصد هنا فيلم " اليتيمتين " لحسن الإمام ١٩٤٨ بالنسبة لثريا حلمى ،
و " عنتر ولبلب " بالنسبة لمحمود شكوكو .

إن فنحن أمام حالة خاصة بالنسبة للفنانين اللذين نتكلم عنهما ، فكان
على شكوكو أن يغنى كلما أتاح له النص أن يفعل ذلك ، وكان فى الغالب
ممثلا مشاركا يساهم فى الإضحاك والغناء من أجل المشاركة فى صناعة
الكوميديا والبهجة .

وهذا النوع من الغناء يرتبط أساسا بالكوميديا وخفة الظل ، ويحتاج
إلى مؤد ماهر ، يعرف كيف يخرج ألفاظه كى يكون لها التأثير الأعلى ،
ويمكن لصاحبه أن يرقص وهو يغنى ، وقد كانت لشكوكو حركاته كما أن
ثريا حلمى كانت تغنى ، ولا مانع أن ترقص .

وظهر كل من شكوكو وثرىا حلمى فى الأفلام من أجل صنع البهجة
، لكن سنوات المجد بالنسبة لهما كانت هى أيضا سنوات المجد بالنسبة
للسينما الغنائية والاستعراضية بشكل عام .

إن فقد كان وجود شكوكو فى هذه الأفلام بمثابة عامل مساعد أو
صديق البطل ، حتى ولو كان اسمه هو الثالث على الأفشيات ، والجدير
 بالذكر أن أدوار شكوكو ظلت دائما ابن البلد ، والشهم ، ولم نعرف أنه
جسد دورا واحدا لشخص شرير ، وتعال نبداً بفيلم " صباح الخير " لحسين
 فوزى الذى قامت ببطولته صباح ومحمد فوزى " عام ١٩٤٩ ، فهو يحكى
 قصة زوجين متحابين هما زقزوق وظريفة ، يعملان فى الطرب بكازينو
 الدلال لصاحبه ليلة وزوجها شمشمون ، يغار كل منهما على الآخر غير
 عمياء ، ويتدخل مشكاح معلم الرقص وزوجته ريمة فيما يقع بينهما من
 نزاع .

تستغل ظريفة قرب وصول المطرب اللبنانى جميل رضوان ليعمل مطربا بالكازينو ، وصارت تثير غيرة زوجها بإعجابها بشكله وصوته حتى ثار زقزوق ، ولما كان جميل يشبه زقزوق كل الشبه فقد أشار شمشون على زقزوق أن يتكرر فى صورته ليتعرف على عواطفها الحقيقية ، وتساير ظريفة زقزوق عندما تكتشف المكيدة فدعته إلى منزلها حتى علم زقزوق بأن زوجته تخونه فثار وأغرق همه فى الخمر التى قادتته إلى السجن ، ولحق به شمشون ومشكاح للترفيه عنه حتى انقذ الثلاثة بالجهود التى بذلت من زوجاتهم الثلاثة ظريفة ودليلة وريمة .

وقد كتب حسن توفيق كلمات أغانى الفيلم ولحنها محمد فوزى ، منها مونولوج " جاى جاى " الذى ألقاه شكوكو وحده ، وفيه يقول :

جاى منك جاى ، آى منك آى

بتسبنى يا رميو أرف ، وتموت جولبيت من الصهر

طب لما تشوفنى باحس ، بوس ايدك وش وضهر

هو انت تطول ، خليك معقول

وأنا عرض وطول ، والهوى له أصول

تتساها ازاي ، جاى منك جاى

وإذا كان فيلم " صباح الخير " ينتمى إلى الكوميديا الغنائية ، فإن فيلم " نحو المجد " لحسين صدقى عام ١٩٤٨ يختلف تماما ، فهو فيلم مباشر مثل عنوانه ، عن خالد الشاب الجامعى الذى يشق طريقه إلى الحياة المثالية وبيده قبس من نور الشباب الوهاج ، فأبوه عبد العزيز بك شديد القسوة ، ومنيرة زوجة الأب صاحبة مكائد ، وشقيقتها فردوس فاتنة لعبت نصبت له بأنوثتها شباكا كلها إغراء . يعيش مع زميلين من الجامعة ، أحدهما ملاك طيب يساعده ، والثانى شيطان رجيم يتآمر ضده ويحاول اغتياله فى اللحظة

محمود شكوكو ، ثريا حلمى _____ أبطال المشهد الغنائى

التي يخطب فيها الجماهير دفاعا عن قضية العمال ، ويشن خالد حملة على رجل الأعمال رحى بك الذى لا تعرف الرحمة إلى قلبه سبيلا .

فى وسط هذه الأجواء الجافة المباشرة يغنى شكوكو مونولوجين ، الأول من تأليف حسن توفيق باسم " النجاح " لحنه محمود الشريف ، يقول فيه :

ميت فل وفل على الجدعان .. استقروا ونجحوا فى الاستمحان
ليل ويا نهار .. هات فى استذكار وبنات أفكار من أحلا بنات
جاوبوا السؤالات .. خدوا الشهادات اعلا الدرجات يا سبع بركات
وقليل الهمة من خبيته .. لا شهادة ولا جنبه حبيبته

أما المونولوج فقد كتبه أحمد المسيرى ولحنه شكوكو لنفسه بعنوان " تطلع تنزل " وفيه يقول :

تطلع تنزل ، تنزل تطلع
المكتوب لك والمقسوم لك
لازم يحصل غصب عنك
تطلع تنزل ، تنزل تطلع
سيب الهموم ، سيب الزعل
قوم وجاهد للعمل
دا الحظ ينعنشك
ويفرش حضرتك

فى تلك الفترة كان شكوكو يمثل ثنائيا مع إسماعيل يس ، يظهران فى بعض الأفلام بأسمائهما الحقيقية ، من أجل أن يؤديا بعض الاسكتشات وقد حدث هذا فى فيلم " قلبى دليلى " ، ثم فى " حب وجنون " لحلمى رفلة ١٩٤٨ الذى قام ببطولته محمد فوزى وتحية كاريوكا .

أبطال المشهد الغنائى _____ محمود شكوكو ، ثريا حلمى

وفى وسط الصعود والهبوط من حيث مساحة الأدوار التى كانت تصنع لشكوكو فى هذه الفترة ، وأيضا فى كل تاريخ حياته ، كان على أنور وجدى أن يمنحه فرصة البطولة الثالثة بعده وبعد عقيلة راتب فى فيلم " طلاق سعاد هانم " من إخراج عام ١٩٤٨ أيضا .

وشكوكو هنا هو صديق البطل الذى يجد نفسه وقد صار محلا لیتزوج من فتاة ثرية بدلا من زوجها الذى يلقي عليها اليمين كثيرا . حاول الصديق أن يثنى صديقه عن الانغماس فى مثل هذه التجارب عندما أدرك أن حبا حقيقيا قد تولد بين الاثنين صار يسأله .

وفى الفيلم هناك مونولوج واسكتش ، وكلاهما من تأليف أبو السعود الإبيارى ، الأول بعنوان " مطرح ما ترسى " من الحان شكوكو نفسه ، وفيه يتحول المونولوج إلى بديل عن الحوار ويخاطب صديقه قائلا :

مطرح ما ترسى دقلها .. وأنا أدق معاك

مش قلت لك حايعدلها .. يا حدق مولاك

هيص فصص مصمص بص .. وأترقص على واحدة ونص

مطرح ما ترسى دقلها

عيشة أهل العز تلز هيص وأتمتع

دول كتاكيتهم زى الوز فرتك قطع

أما أغنية يا حسن التى لحنها محمود الشريف ، فلاشك أن مشاهدتها على الشاشة أكثر متعة من الحديث عنها ، فها هو حسن الزوج الأول يدخل فى مشاجرة مع العريس الذى يتغلب عليه ويحمله شكوكو وخادمات المنزل على السلم يضربونه ويحسون بالشماتة فيه ، ويسخر على اللحن الشهير " يا حسن يا خولى الجنيانة يا حسن " ، مرددا على طريقته المألوفة التى يسخر فيها من الأغنيات الشهيرة ، وهى سمة سوف نراها تتكرر لدى شكوكو سواء فى أفلامه أو فى الحياة .

محمود شكوكو ، ثريا حلمي _____ أبطال المشهد الغنائى

فهو يقول هنا والبنات تحمل حسن :

يا حسن يا شوك الجنينة يا حسن
ماحدث فى خبيتك يا كروديا يا حسن
اتحشمش يا حسن
اندشدش يا حسن
انفشفش يا حسن
اتلبش يا حسن
ها ها هاءو أو آنست يا حسن

ومن الواضح أن هذا الأسلوب من الغناء قد وجد نجاحا وهوى لدى شكوكو ،
لذا فإنه فى عام ١٩٤٩ راح يغنى مع سامية جمال أغنية حكيم عيون لمحمد عبد
الوهاب ، ولم يكن الغناء لسامية جمال بل بصوت سعاد مكاوى . فراحا يرددان
باعتباره طبيب بيطرى ، وهى صاحبة الكلب ، أما عبد العزيز فيقف بعيدا :

شكوكو : كنت فىن تايه يا غرامى

سامية : هنا هنا يا دكتور

شكوكو : أنا مش شايف قدامى غير صفين لولى ، وده يلزمه واحد جواهرجى يا
مدام

سامية : مش حضرتك حكيم سنان

شكوك : لأ .. حكيم ذوات

سامية : حكيم ذوات يعنى إيه ؟

شكوكو : حكيم ذوات لأربع رجلين ، ولا باشتغلشى نهار الاتنين ، أعرف عياهم
بييجى فىن ، وأعرف كمان يندبحوا فىن ، أنا أصلى حكيم مدهش وقديم ،
ولا يحتاجلش غير كل بهيم وبأداوى جاموس ولا أخذشى فلوس ، وبأعالج
حتى كمان الفيل ، وداويت أسدين واقفين الاتنين على كوبرى قصر النيل .

سامية : لكن أنا أعرف يا دكتور ان سنانه بتوجعه لما بياكل عظمة جامدة .

شكوكو : عشان تحرمى تاكلى جلاس وتدوبى فى قلوب الناس .



محمود شكوكو الفنان الوحيد الذي خلده الشعب وصنع له تمثالا وهو على قيد الحياة

محمود شكوكو ، ثريا حلمى _____ أبطال المشهد الغنائى

وفى فيلم " شباك حبيبى " لعباس كامل لعب شكوكو دور الجار الشهم الذى يقف إلى جوار جارتـه من أجل كشف غمتها وبراعتها أمام أهلها ، ونحن هنا أمام فيلم غنائى ، يغنى فيه نجوم من طراز عبد العزيز محمود ونور الهدى ، وفى نفس الوقت فإن شكوكو قد ساهم بأغنية " المحترم " التى ألفها فتحى قورة ولحنها محمود الشريف وفيها يقول :

آلو ..

أيوه يا سيدى أيوه يا بيه ، طلباتك كلها موجودة
قوللى بسرعة عايز إيه ، أصل الكمية محدودة
طبعا طبعا عندى يا فندم ، طبخة من الدرجة الأولى
ما تلاقىهاش على أى محترم ، وماهيتها كمان معقولة
خمسة جنيه بتقول إيه ، حلوة ، آهى برضة مقبولة

وشكوكو غنى وكان فى أحسن حالاته أمام شادية وإسماعيل يس فى " ليلة الدخلة " لحلمى رفلة ١٩٤٩ ، فشدا على أخته راقية فى الفيلم " أحنا الثلاثة سكر نباته " من ألحان محمود الشريف ، و " مجنون ليلى " و " أوعى يمينك أوعى شمالك " .

وقد غنى شكوكو مع آخرين ، أى أنه لم يكن مونولوجست بقدر ما هو مغن يشترك فى أداء استعراض متلما حدث فى فيلم " ظلمونى الناس " لحسن الإمام ١٩٥٠ ، حيث غنى أمام كل من شادية وبرلنتى أغنيتين من كلمات فتحى قورة ، الأولى هى " الرقص جميل " لحن أحمد صدقى ، ثم " لحن العربية " ألحان أحمد صدقى ، وقد استعان به حسن الإمام فى أكثر من فيلم من أجل أن يغنى ، وتكون اسكتشاته بمثابة الطرفة وسط أجواء مأساوية ، فغنى فى فيلم " حكم القوى " مع ثريا حلمى أغنية " يا صلاة النبى ، يا صلاة الزين " ، وغنى فى " حب فى الظلام " أغنيتين بالمشاركة

أبطال المشهد الغنائى _____ محمود شكوكو ، ثريا حلمى

مع آخرين هما " لولا يا لولا " ، و " أنا من سنباط " . وفى "بائعة الخبز" غنى " يا خديجة سلامتك " من كلمات فتحي قورة وألحان محمود الشريف . وقد ظل تواجد شكوكو فى السينما يتأرجح بين الصعود والهبوط ، بين المساحة الصغيرة الغنائية وبين الدور الكبير ، ونحن نعرف أن له بطولة واحدة لم تتكرر فى " عنتر ولبلب " ، وفى فترة لاحقة توقف شكوكو عن الغناء فى الأفلام وانقطعت صلاته إلا من أفلام قليلة ، مثل " حب ودلع " وفى " أم رتيبة " ١٩٥٩ استعان به السيد بدير ليغنى مونولوج فقط هو "ليلة ليلة الأربعاء .. تفرح القلب الحزين" وفى " زقاق المدق " ١٩٦٣ ، الذى تدور أحداثه فى الأربعينيات تم الاستعانة به باعتباره محمود شكوكو مغنى الأفراح كى يغنى فى إحدى المناسبات السعيدة أغنية قديمة هى " ورد عليك ، فل عليك ، يا مجننى سحر عينيك " .

وفى فيلم " حرامى الورقة " لعلى رضا عام ١٩٧٠ لم يغن شكوكو ، لكنه شارك سعاد حسنى فى الاستعراض فى فيلم " أميرة حبى أنا" لحسن الإمام ١٩٤٧ ، وعاد للغناء مجددا فى آخر أفلامه على الشاشة "شلة الأنس" ليحيى العلمى ١٩٧٥ .

أما ثريا حلمى (١٩٢٣ - ١٩٩٤) ، فقد بدأت علاقتها بالمونولوج من خلال المسرح ، حيث كانت تصعد إلى المسرح بين الفصول وتقدم وصلات غنائية ، ومن هنا بدأت علاقتها بالمونولوج ، وسرعان ما التقطتها السينما كى تغنى مونولوجاتها فظهرت عام ١٩٤٢ فى فيلمى " لو كنت غنى " ، و "أخيرا تزوجت" ، وكانت تملأ الأفلام التى تمثل فيها بالبهجة والسعادة من خلال ما تؤديه من مونولوجات ، وتمت الاستعانة بها كثيرا لتعمل فى أفلام من طراز "السوق السوداء" لكامل التلمسانى ، " ليلة حظ " لعبد الفتاح حسن و " القرش الأبيض " لإبراهيم عمارة و " ليلة الجمعة "

محمود شكوكو ، ثريا حلمى _____ أبطال المشهد الغنائى

لكمال سليم " و " كازينو اللطافة " وكلها عام ١٩٤٥ . ثم " أنا وابن عمى " لعبد الفتاح حسن ، و " النفخة الكدابة " لبدرخان ، و " حرم الباشا " لحسن حلمى عام ١٩٤٦ . ثم " دموع الفرح " الذى أخرجه أحمد سالم عام ١٩٤٨ وقام ببطولته أمام مديحة يسرى ، وفيه ترى ما أسماه الفيلم " ديالوج " بين إسماعيل يس وثرىا حلمى ، ألفه فتحى قورة ولحنه أحمد صدقى باسم "جولييت ما هذا السكوت" والذى يبدأ على النحو التالى :

نبيه : جولييت ما هذا السكوت .. اتكلمى احسن حموت

سكتى ليه ، بقك دا إيه .. عشش عليه العنكبوت

بطة : حقولك إيه مدام ما فيش

نبيه : أهو الغرض ما تسكتيش

أنا عندى فكرة كويسة .. يا للا نوصف بعضنا

من غير مجاملة ومجلسة

بطة : لطيفة وحياة ربنا .. وازاى ح نوصف بعضنا

وفى عام ١٩٤٩ عملت ثريا حلمى فى فيلم " أحبك أنت " لأحمد بدرخان ، ولم تكن هناك أى فرصة لها للغناء فى وجود فريد الأطرش الذى استأثر وحده بالألحان والأغنيات .

وكان حظ ثريا فى الأفلام كمغنية أقل بكثير مما قدمه شكوكو ، فكانت مجرد كوميدiane تغنى أحيانا فى فيلم من طراز " نص الليل " لحسين فوزى ١٩٤٩ و "الصيت ولا الغنى" لحسن الإمام أيضا فى نفس العام .

أما أهم تجربة سينمائية قدمتها ثريا حلمى فهى كما سبقت الإشارة فيلم "اليتيمتين" لحسن الإمام ، وفيها وقفت رأسا برأس أمام فائق حمامة ، حيث جسدتا دور أختين ،حيث يعثر رجل فى الطريق على مولودة فيتبناها ويطلق عليها اسم نعمت وتنشأ مع ابنته سنية كأختها ، ويموت الرجل

أبطال المشهد الغنائى _____ محمود شكوكو ، ثريا حلمى

وتصبح الاثنان وحيدتين ، فتكافحان معا فى الحياة . تسافر الاثنان معا ولكن الظروف تفرق بينهما ، تلقى الظروف بالأولى فتتعرف على شاب من أسرة راقية يحبها ويعرض عليها الزواج إلا أنها تؤجل الموضوع لحين عثورها على أختها التى تقع فى يد امرأة شريرة تدير وكرا للإجرام وتسومها كافة أنواع العذاب .

وبعد معاناة يجتمع شمل الأختين كى تعوضا ما فاتهما من سعادة . وقد جسدت ثريا حلمى هنا دور الأخت " سنية " ، ومن الواضح أن كمية المأسى التى تعرضت لها لم تسعفها أن تغنى أى أغنية من أغانيها الخفيفة المعروفة عنها ، أى أن حسن الإمام قد وضعها فى إطار غير مألوف بالنسبة للناس ، ومن الأهمية أن نرجع إلى ما كتبه محمد عبد الفتاح عن الأغنية التى جسدها ثريا حلمى فى هذا الفيلم فى كتابه عن حسن الإمام فيقول :

" فى تصوير أغنية " يا معزتى " يستخدم القطع على مؤدية الأغنية " سنية " ونعمت والحقول والشوارع ، وخلفية الصورة بتقديم صور الفلاحين يرقصون بالعصا وراقصات يرقصن فى الحقل على نغمات الأغنية " .

وفى أغنية " منديل بأوية " يستخدم نفس الأسلوب فهو يقدم سنية - المؤدية - وهى تسير فى أكثر من شارع وداخل المقهى وتستوقف أحد المارة ومعه خطيبته لعرض المناديل عليه . والسكان فى الطوابق العليا يطلون عليها ثم وهى تدخل أحد البارات لتبيع داخلها .

حسن الإمام لا يتوقف كثيرا أمام المغنية ، بل يعتمد على حركة الكاميرا وتنوع اللقطات وزوايا التصوير فى اسكتشات ، وتقديم ملامح المكان وحركة المؤدى والتجاوب .

محمود شكوكو ، ثريا حلمى _____ أبطال المشهد الغنائى

وأغنية " يا معزتى " تأليف مأمون الشناوى وألحان عزت الجاهلى ، وقد أدتها ثريا مع فائق حمامة ، أما " المناديل " فهى من تأليف فتحى قورة وألحان عزت الجاهلى وأدتها ثريا وحدها بالطبع ، كما أدت أغنية ثالثة هى " احنا هنا " من كلمات فتحى قورة وألحان أحمد صبرة .

ومن الأفلام التى برزت فيها ثريا حلمى " بيت الأشباح " لفطين عبد الوهاب حيث جسدت بطولة أخرى أمام كل من إسماعيل يس وكمال الشناوى ، والفيلم من نوع الكوميديا السوداء ، يدور فى قصر بعيد مظلم أغلب الوقت ، جاءت إليه مجموعة من الورثة من أجل تنفيذ وصية تركها صاحب القصر ، حيث من شروط الوصية أن يبقى هؤلاء الأقارب لمدة شهر داخل القصر ، لكن وكيل الدائرة يدعى أن بالقصر اشباح ، وكانت مدة الشهر كافية لتنفيذ خطته والتخلص منهم ويستولى على الثروة . لكن محاولته تفشل بفضل خادم أخرس ، يتمكن من كشف أبعاد الخطة ، وهو فى حقيقة الأمر من الشرطة ، وينال كل من الورثة ما هو مكتوب له .

والغريب أن ثريا حلمى لم تغن فى هذا الفيلم ، كذلك تركت شادية وإسماعيل يس يغنيان فى فيلم " الهوا مالوش دوا " عام ١٩٥٢ ولم تشارك فى الغناء ، ولكنها غنت فى ثلاثة ألحان من فيلم " آمنت بالله " لمحمود ذوالفقار ١٩٥٢ ، حيث غنت مع إسماعيل يس " أطفال الروضة " ، وهو دويتو أداه معها إسماعيل يس ، كما اشتركا معا فى " اسكتش المصارعة " تأليف فتحى قورة وألحان أحمد صبرة واشتركت معهما مغنية تحمل اسم فاطمة على فى أغنية الريف التى لحنها محمود صادق .

وفى فيلم " بشرة خير " لحسن رمزى فى نفس السنة غنت ثريا حلمى عدة استعراضات اشتركت فيها بطللة الفيلم شادية وهى تؤدى دور وصيفتها التى تحب موظف الإصلاح القادم من أجل إصلاح السخان ، ثم

أبطال المشهد الغنائى _____ محمود شكوكو ، ثريا حلمى

مع مهندس الشركة ، وقد غنت ثريا هنا " استعراض مصر والسودان " مع شادية ، و " أنا خيفة " ، والأول من كلمات السيد زيادة - صار مخرجاً فيما بعد - وألحان حسن أبو زيد ، أما الثانى فمن كلمات جليل البندارى ، وألحان حسن أبوزيد أيضاً .

وقد كانت ثريا حلمى سعيدة الحظ دوماً وهى تعمل مع حسن الإمام ، فكان يمنحها الفرصة كى تغنى دوماً مثلما حدث فى فيلم " بائعة الخبز " عام ١٩٥٣ حين غنت مع شادية أغنية خفيفة كتبها فتحى قورة ولحنها محمود الشريف بعنوان "مصنع الأزياء" .

وفى الوقت الذى كانت سعاد مكاوى تعمل مع زوجها عباس كامل ، فإن ثريا حلمى التى كانت تؤدى نفس أنواع الأغنيات كانت تعمل مع حسن الإمام ، وفى الوقت الذى لم يستعن فيه عباس كامل بإسماعيل يس فى تلك الفترة غنت معه فى فيلم " حلاق بغداد " لحسين فوزى ١٩٥٤ ، حيث اشتركت مع كل من كارم محمود وإسماعيل يس فى اسكتش "ناولنا الكاس" من ألحان كارم محمود وتأليف محمد أنور نافع وهى كما نرى مشاركة ضعيفة رغم أنها بطلة فى الفيلم ، ومن الواضح أن المونولوجست التى قدمت " فتح يابنى فتح ، شوف مين بيكلمك " قد قلت أسهمها كمطربة فى السينما .

وقد منحها حمادة عبد الوهاب دوراً كوميدياً متميزاً فى فيلم "إسماعيل يس يقابل ريا وسكينة" عام ١٩٥٥ ، فغنت بقوة فى هذا الفيلم وحدها " بنات اليوم " تأليف أبو السعود الإبيارى وألحان فريد غصن ، ثم " بيت ريا " تأليف فتحى قورة وألحان سعيد فؤاد ، و " الايدين " تأليف فتحى قورة وألحان على إسماعيل .

محمود شكوكو ، ثريا حلمى _____ أبطال المشهد الغنائى

ومع انتهاء مرحلة السينما الاستعراضية فى السينما المصرية بدأت ثريا حلمى تتباعد عن الغناء فى أفلامها التالية ومثلت فقط فى أفلام عديدة منها " حبيبى الاسمر " لحسن الصيفى ١٩٥٨ ، و " صائدة الرجال " ١٩٦٠ ، و " زقاق المدق " ١٩٦٣ ، إلا أنها عادت للغناء الجماعى مرة عام ١٩٦٧ مع حسن الإمام فى فيلم "إضراب الشحاتين" .



الفصل الرابع عشر

الغناء السينمائي

مرة واحدة فقط

كان للمطربين دوماً جاذبية خاصة لدى السينما ، فما أن ينجح مطرب ما فى الإذاعة حتى تسرع السينما وتتلقفه وتدفعه إلى أدوار البطولة، وتراهن عليه بشدة أنه سوف ينجح فى هذه التجربة .

ولو راجعنا أسماء المطربين الذين عملوا فى عصر السينما ، فسوف نجد أن السينما جذبتهم وأعطتهم الفرصة سواء كانوا موهوبين فى التمثيل أم لا ، لم يكن المهم هو أن يكون ممثلاً لكن فى المقام الأول يجب أن يكون مطرباً يغنى للناس ، وفى تاريخ السينما المصرية سنجد أن هناك مطربين عملوا مرة واحدة فقط أو أكثر بقليل ، وأن السينما لم تكرر التجربة معهم أبداً ، وقد حدثت هذه الظاهرة دائماً فى تاريخ السينما منذ بدايتها وحتى الآن ، بداية من نادرة وبديعة مصابنى كراقصة ، وحتى مصطفى قمر فى عام ١٩٩٨ .

الغناء السينمائي لمرة واحدة _____ أبطال المشهد الغنائي

وسوف نتوقف هنا على هذا النوع محمد وكمال حسنى ورياض السنباطى وعفاف راضى ومحمد الحلو - عمل فى أكثر من فيلم - وعمر فتحى ، ونحن نقصد هنا بالأسماء الساطعة فى نجوم الطرب التى عملت فى بطولات الأفلام .

التجربة الأولى أو الفيلم الأول الذى يمكن أن نقف عنده وهو " أنا وحدى " لبركات ، حيث منحت البطولة لثانى مرة لسعاد محمد . ومن الواضح أن التجربة الأولى لسعاد محمد فى السينما لم تتجح ، لا فنيا ولا سينمائيا ، ولكن هذا الفشل لم يجعل بركات يتراجع عن الإقدام من جديد عن العمل معها ، ففي عام ١٩٤٨ قدم محمود ذو الفقار فيلمه " فتاة من فلسطين " وقام فيه بالبطولة ، وغنت سعاد فى الفيلم أغنيات مثل " يا مجاهد فى سبيل الله " ، و " بنت البلد عنديكم " .

وقد جسدت سعاد محمد هنا دور الفتاة الفلسطينية التى تتلقف طيارا مصريا اشترك فى حرب ١٩٤٨ ، حيث أصيب وسقط بطائرته فى إحدى القرى الفلسطينية ، فتقرر مساعدته والوقوف بجانبه .

وقد قدم ذو الفقار المطربة فى أفيشات الفيلم كما يلى : " مع المطربة الجديدة صاحبة الصوت الساحر " ، ولم تكن سعاد محمد تتمتع سوى بصوت جذاب ، ولذا فإنها تأخرت كى تظهر مرة أخرى ، حيث راهن عليها بركات لآخر مرة فى " أنا وحدى " وقدمها على أفيشات الفيلم : " ذات الصوت الذهبى الساحر " ، وسبق اسمها كافة الممثلين فى الفيلم ، من ماجدة ومنى وعمر الحريرى و ميمى شكيب ، وغيرهم .

ويحكى الفيلم قصة فتاتين تعيشان فى القاهرة تكافحان من أجل لقمة العيش ، تحلم إحداهما بالحب والثانية بالثروة ، يصل خطاب من شقيقة إحداهما تعيش معذبة بين أم حائرة وزوج غليظ القلب وتود أن تلحق بهما ،

أبطال المشهد الغنائى _____ الغناء السينمائى لمرة واحدة

وهى صاحبة الصوت الجميل ، تبحثن الفتيات الثلاثة عن أسرة وهمية ،
وتتكون أسرة من أناس غرباء يكتشفون أن الحب هو أغلى كنوز الحياة ،
وتتسلق المطربة سلم الشهرة وتصادف الحب ، وتعرف معنى العذاب ،
وحين تصبح نجمة تفقد الحب وتعود وحيدة إلا من ذكرى هنيئة ناعمة ،
وهنا يبدأ كل فرد من هذا العائلة الوهمية يكشف عن معدنه .

ولأننا أمام فيلم تقوم ببطولته مطربة فلابد من الرهان على أغنياتها ،
ورغم أن البطولة تشعبت هنا بين أفراد الأسرة والجيران الذين انضموا
إليهم ، فإن سعاد محمد تغنى مجموعة أغنيات من بينها "قى مدح الرسول"
التي لحنها زكريا أحمد ، وكتبها صالح جودت ، وقد غنتها فى إحدى
المناسبات الغنائية وتقول فيها :

يا حبيبى يا رسول الله يا أغلى طموحى
يا شفيعى يوم تترد إلى الديان روحى
دينك السمح على الأيام مرفوع الصروح
ينشر الرحمة والنور على الشرق الفسيح
بلسان عربى طاهر الذكر فصيح
أنا فى حبك أهوى الموت إن طهرت روحى

وحسب قصة الفيلم ورغم أن البطلة هنا مطربة ، فإن الأحداث كانت تحاول
أن تلفق أى ظروف للفتاة كي تغنى ، كأن يطلب الجيران من الأب الوهمى أن تغنى
ابنته فيعترض بشدة ، ثم تبدأ فى الغناء ، وسرعان ما يتم التعاقد مع الأب كي تعمل
الابنة فى ملهى .

وقد تركت سعاد محمد بصمتها فى الطرب من خلال أغنيات شددت بها فى
هذا الفيلم ، لكنها لم تكن ممثلة بها أى جاذبية يمكن الاستعانة بها مرة أخرى ، فغنت
أغنياتها الشهيرة " القلب ولا العين " التى كتبها مأمون الشناوى ولحنها محمود
الشريف :

القلب ولا العين ، مين السبب فى الحب
فيه ناس تقول العين ، وناس تقول القلب
مين يا ترى كان السبب فى الحب مين
والا الهوى وعد انكتب ، على الجبين
الفرحة والابتسام ، م القلب والا العين
والحيرة ساعة السلام ، م القلب والا العين

كما غنت أغنيات أخرى ذائعة الصيت منها " فتح الهوى الشباك ..
والنوم طار منى " التى كتبها مأمون الشناوى ولحنها رياض السنباطى ،
ومن أشعار صالح جودت أيضا وألحان السنباطى غنت قصيدة " أنا وحدى
" كما غنت " إيه يا دنيا " للشناوى والسنباطى أيضا .

وقد تكررت نفس التجربة مع أحلام فى نفس السنوات ، حيث ما أن
ذاع صيتها فى مجموعة أغانيها خاصة أغانى الأفراح ومنها " يا عطارين
دلونى " ، و " القمح الليلة " و " توب الفرح " ، حتى أسند إليها حلمى رفلة
بطولة فيلم " البنات شربات " أمام إسماعيل يس عام ١٩٥١ ، وفيه غنت
ثمانية أغانى فردية وأغنيات مع بطل الفيلم إسماعيل يس و محمد البكار .

والغريب أننا هنا أيضا أمام ثلاث بنات يعشن فى ظروف اجتماعية
قاسية ، من وردة وفلة وقرنفلة ، وهن يعشن بعيدا عن الأب الذى تزوج من
امراة أخرى وأنجب ولدا ، يتعرف على قرنفلة (المطربة) فى ملهى ليلى
ويرمى شبابه حولها فى الصالة دون أن يعرف أنها أخته . تتزوج أمهن
وتعانى الثلاث من قسوة معاملة زوجها الذى يريد تزويجهن من ثلاث
رجال كبار فى السن ، تهرب الفتيات ويكتشف الأخ الحقيقة فيصحب
أخواته إلى منزل الأب ويتغير سلوكه ويدرك الأب مقدار خطئه فى ترك
زوجته ، ويزوج بناته الثلاث ويعاهد ابنه أن يستقيم فى حياته .

أبطال المشهد الغنائى _____ الغناء السينمائى لمرة واحدة

ومن الأغنيات التى تضمنها الفيلم " ح تروح لمين " و " مين هو اللى باحلم بيه " و " البنات شربات " تأليف صالح جودت وألحان زكريا أحمد . أما أغنية " التماثيل " فهى من كلمات فتحى قورة وألحان محمد البكار وهما أيضا اللذان كتبا أغنية " ماما جمالات " وكتب فتحى قورة أغنيتى " أجزخانة الهوى " و " عيد الميلاد " اللتين لحنهما أحمد صبره .

أما البناتان الأخريتان فكانتا الراقصتين الاستعراضيتين رجاء وعواطف يوسف ، وقد غنت أحلام وهى توقظ أختيها عقب العودة إلى المنزل ، وراحت تردد فى أغنية " ماما جمالات " :

أحلام : ياللا يا فلة يا لالا يا وردة .. نعمل شغل البيت يا بنات
ونخليه كده زى الوردة .. عشان يعجب ماما جمالات
رجاء : أنا ح أبسطها وراح أخليها .. تعرف انى ماليا شبيهة
عواطف : وأنا ح تشوفنى تقول دى نبيهة .. ومن شطارتها أنها معجبة بيها
أحلام : وأنا ح أطاوعها وأحايلى فيها .. وأقطع روحى عشان أرضيها

وقد قدمت هذه الأغنية على سبيل المثال فى إطار استعراضى راقص ، حيث تقوم البنات بتنظيف المنزل ، ملابس البيت ، فينزلن السلم وينظفنه ويدخلن المطبخ ويغيرن من شكله .

ومن الواضح أن حلمى رفلة هو صانع السينما الغنائية فى مصر هو الذى خاطر أكثر من مرة ، فهو الذى راهن على الملحن رياض السنباطى فى فيلم " حبيب قلبى " عام ١٩٥٢ ، وقد بدت المراهنة قوية من خلال ما جاء فى الإعلانات المنشورة فى الصحف والمجلات التى تقول " الفنان الملهم رياض السنباطى يمثل ويغنى ويلحن لأول مرة فى تاريخ السينما فى فيلم التجديد والابتكار " ، وكلمات الأغنيات فى الفيلم مثل " على عودى أنام واصحى " كتبها جميعا حسين السيد ، ولحنها السنباطى نفسه الذى قام بدور

الموسيقار سمير الذى يعمل صديقه فتحى فى وظيفة صغيرة بعد أن أصيب فى حادثة أدت إلى إصابته فى صوته وتفشل ناهد فى العثور على وظيفة لأن الكل يطمع فيها . تتعرف على فتحى الذى يكتشف فيها حلاوة صوته ، يقدمها لسمير الذى يعجب بموهبتها ويقرر أن تؤدي ألقائه ، يتفق معها على الزواج إلا أنه يضحي بحبه ففتحى يحبها ، يضطر فتحى للاختلاس من الشركة لكثرة نفقاته بعد زواجه ، يطرد زوجته وأما أنها تحب سمير ، وعندما يتم القبض عليه ينتحر ويتولى سمير رعاية أسرته ثم يتزوج من ناهد .

ومن الواضح أن السنباطى لم يكن ممثلاً جذاباً ، لذا لم تتكرر التجربة مرة أخرى ، وقد حدث نفس الشيء بعد حوالى واحد وعشرين عاماً مع ابنه أحمد حيث أفسحت له مساحة من الدعاية وهو يقدم فيلمه "البنات لازم تتجدوز" ، وسوف نعود إليه فى مكان آخر .

وفى منتصف الخمسينيات تم الرهان على كمال حسنى ، حين قدمه إبراهيم عمارة فى فيلم " ربيع الحب " أمام شادية ، أى أن إبراهيم عمارة الذى قدم لعبد الحليم حافظ أول أفلامه " لحن الوفاء " أمام شادية كان يستعد لتقديم نجم جديد يلمع فى السينما أيضاً ، وذلك من خلال حكاية تصلح لأن تكون فيلماً غنائياً ، فهناك قصة حب بين أمال ابنة الثرى وابن عمها حسن . يعارض الأب زواج ابنته بعد أن يترك جلال دراسته فى كلية الحقوق كي يكون فناناً ويرى أن تتزوج من ابنة أخيه كمال ، وهو شاب يهتم بدراسته . توافق أمال أن تخطب لكمال بعد أن تشك فى علاقة جلال بامرأة أخرى ، إلا أن أمال تكتشف الحقيقة وأن السيدة التى يعيش معها جلال هى والدته التى طلقها أبوه ، فتدرك أنها ظلمت جلال فتعود إليه ويرجع الأب لزوجته .

أبطال المشهد الغنائي _____ الغناء السينمائي لمرة واحدة



نموذج لإعلان عن فيلم فى إحدى المجلات عام ١٩٥٢

وقد غنى كمال حسنى فى هذا الفيلم أغنيته الشهيرة :

غالى عليا .. غالى عليا
وأغلى عندى من الدنيا ديا
قدمت قلبى إليه هدية
أتمنى فرحه وادعى له
ومن كل قلبى اغنى له

وكما قدم عمارة لعبد الحليم وشادية دويتو جميل هو "تعالى أقول لك"
فى الفيلم الذى أخرجه لهما ، فإنه قدم كمال حسنى وشادية فى دويتو آخر
لايزال حتى الآن فى أذهان الناس تقول كلماته :

كمال : لو سلمتك قلبى .. وسلمتك مفتاحه
راح تقدر على حبنى .. ودموعه وأفراحه
لو سلمتك قلبى .. أنا أوهب لك قلبى
شادية : راح تحلف بهوايا .. وتبطل طول وقتك
لما كنت معايا .. أول مرة عرفتك
قوللى حتتسى عهودى .. وتجبنى فى مواعيدى
فكر قلبه شوية .. بعدين رد عليا

وتقول الأوساط الصحفية أن كمال حسنى تعرض لحملة إعلامية
قاسية قام بها أحد الصحفيين الذين صاروا مشهورين لصالح عبد الحليم
حافظ ، ولذا لم ينجح الفيلم ، وقد تحدث كمال حسنى نفسه عن هذه الفترة
فى أحد البرامج التلفزيونية وأكد هذا الأمر ، لكن لاشك أن الجاذبية لم
تسفر عن ميلاد تجربة أخرى من قبل كمال حسنى ، لافى السينما ولا فى
مجال الغناء نفسه ، ومن الواضح أن السينما خسرت مطربا حلو الصوت .

وفى الوقت الذى فشلت فيه تجارب شهرزاد أكثر من مرة فى أفلام اشتركت
فى الغناء فيها مثل " زينب لمحمد كريم عام ١٩٥٢ ، فإن المطربة لم تسند إليها أى

أبطال المشهد الغنائى _____ الغناء السينمائى لمرة واحدة

بطولة ولا يكاد أحد يذكر تجاربها السينمائية ، ولو نظرنا إلى أغنياتها فى هذا الفيلم فإنها لم ترسخ بالأذهان .

والغريب أن هذه الظاهرة عادت مرة أخرى للتواجد بقوة فى السبعينيات ، ففى عام ١٩٧٣ راهن على رضا على أحمد السنباطى بعد نجاحه الساحق فى الإذاعة والتليفزيون فى أغنيات مثل " مين فى الجمال قدك " و " لو بينا بلاد " ، وبدا الرهان من خلال فيلم ضخم الإنتاج وقف فيه نجوم السينما القدامى كى يساندونه مثل يوسف وهبى ورشدى أباطة ومريم فخر الدين ، أما البطلة التى وقفت أمامه فهى نجلاء فتحى وقد كان الفيلم ملونا فى فترة لم تكن جميع الأفلام ملونة .

وكاتب الفيلم هو أحد الكتاب القدامى للأفلام الغنائية على الزرقانى ، إذن فالموضوع مناسب من أجل صناعة نجم ، وقصة الفيلم عن أحمد مدرس الموسيقى الذى يتزوج من صافى رغم اعتراض والدها ولكن بموافقة جدها . يثور عليها الأب ويطردها فتعيش حياة متواضعة مع أحمد فى منزل أمه ، فى نفس الوقت يتخلى عنها أخوها أشرف الذى ينهار لما فعلته ، ينجح أحمد فى عالم الغناء والتلحين ، تتعرض صافى للخطر وهى تلد فيسرع الأب إليها ليعرب عن ندمه ويبارك زواجها .

وقد نوع على رضا كمخرج المطربين الذين كتبوا الأغنيات ، منهم نزار قبانى ومأمون الشناوى وحسين السيد ومصطفى الضمرانى ، أما رياض السنباطى فقد ساهم فى تلحين الأغنيات كذلك قام أحمد السنباطى وهو فى الأساس عازف عود و جيتار .

وبعد عامين فى ١٩٧٥ قدم حسين كمال التجربة الوحيدة لعفاف راضى فى فيلمه " مولد يا دنيا " ، والاختلاف البادى بين تجربة السنباطى وعفاف راضى أن هذه الأخيرة كانت عندما دخلت البلاط لتمثل كانت قد

قطعت شوطا طويلا من الشهرة بعد أن غنت لأول مرة فى عام ١٩٦٨ ،
أما السنباطى فقد أسرعت السينما بالتقاطه ، ونحن أمام فيلم استعراضى
أكثر منه غنائى ، فنحن أمام مخرج مسرحى يلتقى بمجموعة من النشالين
وهم يغنون ويرقصون فيعجب بموهبتهم ، يتفق معهم على تكوين فرقة
استعراضية بعد تدريبهم ، يعلنون توبتهم من الإجرام مما يثير غضب
زعيمهم أبو دومة . ينضم إليهم العربجى أبو ريشة ، يستعدون لتقديم
الاستعراض على أحد مسارح القاهرة إلا أن أبو دومة يحاربهم ويخطط
لفشل العرض ، وينجح المخرج المسرحى فى أن يكسب ود أبو دومة إلى
صفه وينجح الاستعراض .

وقد غنت عفاف راضى أغائى فريدة بعيدا عن أجواء المسرحية
الاستعراضية ، أغنيات تعبر عن مشاعر الحب الذى تكنه الفتاة للمخرج
مثل " يمكن على باله حبيبى يمكن عن باله قريب ، لكن والله يا حبيبى عن
بالى ما بتغيب " وأيضا أغنية " حبيبك على قد الحب وحبيبك " .

وقد كتب النقاد يشيدون بعفاف راضى كثيرا عكس ما حدث مع
النماذج سابقة الذكر ، حيث كتب مجدى فهمى فى مجلة الشبكة ، أن
اكتشاف الفيلم الأكبر هو عفاف راضى ، فالسينما المصرية مشكلتها الكبرى
تتحصر فى العثور على مطربة تملك موهبة التمثيل ، مطربات كثيرات
حاولن وفشلن رغم قدرتهن الغنائية مثل فائزة أحمد وسعاد محمد وغيرهما
، إلا أن عفاف راضى قد تحولت فى يد حسين كمال إلى عجيبة لينة
تحولت وتشكلت ، ثم انضجت فى فرن التجربة فكانت ممتازة .

" عفاف خفيفة الظل خفيفة الحركة ، قريبة من القلوب . وهذه ميزات ضاعفت
رصيداها الفنى كمطربة من أول فيلم " .

وفى أوائل الثمانينيات بدأت السينما تراهن على نجوم الطرب الجدد،
خاصة بعد رحيل عبد الحليم حافظ ، وقدم حسن الإمام محمد ثروت فى

فيلمه الأول " ابن مين فى المجتمع " عام ١٩٨٢ ، والغريب أن ثروت الذى لم ينجح فى السينما ، قد نجح فيما بعد فى التليفزيون ، ومن الواضح أن حسن الإمام قد راهن عليه مثلما سبق وراهن على عشرات النجوم الذين اكتشفهم . لكن أفلام حسن الإمام فى تلك الفترة ، كانت بمثابة إعادة لأفلامه القديمة ، وقد تصور المخرج بعد نجاح "وبالوالدين إحسانا" وهو إعادة لفيلمه القديم " غضب الوالدين " أن مسألة إعادة هذه الأفلام ستكون بالنجاح ، إلا أنها جميعها فشلت بما فيها " ابن مين فى المجتمع " ، ورغم أن ثروت قد غنى فى الفيلم عدة أغنيات منها " يا للى مالوش غيرك حما " من ألحان أحمد صدقى ، فإنه لم ينجح وبدا كأنه يبتعد بعد هذا الفيلم للأبد عن السينما .

وكان مطرب من نفس الجيل قد قدم أكثر من تجربة مثل عماد عبد الحليم ، لكن محمد ثروت الذى سمعه الناس بشغف فى أغنيات من طراز " حلوين من يومنا والله " وأغنيات الأطفال " حبيبة بابا رشا " و " طيور النورس " لم يكن جذابا أمام شاشة السينما .

وقد تكرر نفس الحظ السئ بالنسبة لأغلب أبناء هذا الجيل سينمائيا، فعلى الحجار ظهر فى فيلم " أنياب " الملىء بالتجريب والمباشرة من إخراج محمد شبل ، ولم ينجح الفيلم ، كذلك لم ينجح الحجار ، صحيح أنه لم ينقطع عن السينما ، لكنه فى أفلامه التالية اكتفى فقط بالغناء ، وكانت قد فشلت التجربة الأولى فى الغناء فى فيلم " المغنواى " لسيد عيسى ؛ وهو فيلم مأخوذ عن " حسن ونعيمة " وهى قصة كانت سببا فى زمن السينما الغنائية فى اكتشاف موهبة محرم فؤاد ، وأطلقته فى السينما لعدة سنوات .

أما محمد الحلو ، صاحب أغنية " عراف " فقد عمل فى أفلام ضعيفة تنتمى إلى سينما المقاولات ، وهى أفلام تعتبر بمثابة مقبرة للمواهب الجديدة ، منها فيلم " ابتسامة فى عيون حزينة " لناصر حسين ١٩٨٧ . والفيلم يروى قصة الموسيقار المشهور جلال الذى أصابته عقدة نفسية من النساء

بسبب خيانة زوجته له فطلقها ، يكرس حياته لتربية طفله عماد . تمر السنوات ويلتحق عماد بمعهد الموسيقى ويربط الحب بينه وبين جارتته منى ، يعارض الأب الزواج بسبب عقده التي تلازمه مما يثير غضب عماد فيهمل دراسته وتدريباته وتكاد فرصة اشتراكه فى بطولة فيلم سينمائي أن تضيع منه ولكن الأب يغير موقفه .

والملاحظ أن نصف قصة الفيلم مأخوذة من فيلم " لحن الوفاء " ، أى أننا أمام قصة تصلح لفيلم غنائي ، لكن هناك مسافة بين الأزمنة ، ومواهب الذين يعملون فى الفيلم ، ونحن هنا لا ندافع عن إبراهيم عمارة وموهبته ولكن مستوى فيلمه فاق فيلم ناصر حسين الذى يختلف مستوى فيلمه تماما عن الفيلم القديم .

وقد عاد الحلو للعمل مرة ثانية مع ناصر حسين فى فيلم " شباب لكل الأجيال " عام ١٩٨٨ ، حيث يجسد شخصية أحمد الذى تخلت عنه حبيبته جيجى تحت ظروف حياتها الصعبة كى تتزوج من رجل ثرى كبير فى السن ، وعن طريق زملاء ثلاثة يكتشف أحمد أن زوج جيجى أنور الجواهرجى ، يمارس أعمالا غير مشروعة فيراقبونه ويتعاونون معهم جيجى لكشفه .

إذن فنحن هنا لسنا أمام فيلم غنائي بقدر ما هو فيلم بوليسى ، والمعروف أن مثل هذه الأجواء تفسد الغناء تماما .

وكان عمر فتحى قد قام بتجربته السينمائية الوحيدة فى فيلم " رحلة الشقاء والحب " عام ١٩٨٢ لمحمد عبد العزيز . وذلك بعد نجاحه ، وقام فى الفيلم بدور واحد من مجموعة شباب يقررون الهجرة من الوطن إلى اليونان بحثا عن فرصة عمل ، وفى الطائرة يتعرف على فتاة تهرب من تجربة حب فاشلة ، وهناك تتوطد العلاقة بينهما ولكنها تصاب بمرض

أبطال المشهد الغنائى _____ الغناء السينمائى لمرة واحدة

الصدر وتموت بين ذراعى حبيبها ، ويكون الفشل قد حل محل الأمل ،
ويعود كل الأصدقاء حاملين جثة الفتاة معهم بعد أن صدموا جميعا فى
الغربة .

وفى الفيلم غنى عمر فتحى أربع أغنيات هى : " وكان اللى كان "
كلمات محمد حمزة وألحان محمد الموجى ، ثم " خدينا ولفى بينا " لمحمد
حمزة وألحان محمد سلطان ، ثم " حبيبى حقيقى بحبك " لمأمون الشناوى
ولحن رؤف ذهنى ، ثم " أيام " من كلمات عمر بطيشة وألحان محمد
الشيخ .

وتم تقديم عمر فتحى على أنه نجم الأغنية الجديد ، ولكن القدر لم
يمهله كى يعمل مرة ثانية ، وإن كان قد مثل فى التلفزيون مسلسلا مأخوذا
عن حسن ونعيمة .

الغناء السينمائي لمرة واحدة _____ أبطال المشهد الغنائي



عفاف راضى فى " مولد يادنيا " إخراج حسين كمال وتجربة واحدة فى الغناء للسينما



على الحجار فى " المغناتى " إخراج د. سيد عيسى وفيلم غنائى واحد

الفصل الخامس عشر



حلمى رفلة

فى السنوات الأولى من عمر السينما الغنائية والكوميديا الموسيقية ، عمل كل المخرجين تقريبا فى إخراج هذا النوع من الأفلام دون استثناء . ولم لا .. والناس يحبونها ويقبلون عليها بدرجات مختلفة ، فى وقت تحولت فيها فنون الشاشة الفضية إلى كيان مفرد ، وصار وجود أغنية أو استعراض ممزوج بالغناء بمثابة ورقة البريد التى يجب أن توضع على كل مظروف عليه الوصول إلى مستقبله .

والذين صنعوا هذا النوع من الأفلام هم بلا شك المخرجون ، وكان عليهم العثور على مطربهم من أجل تقديمهم بصور مختلفة ، وكما نعرف فإن هناك مخرجين بأعينهم كانوا يحبون أكثر من غيرهم هذه الأفلام واهتموا بها ، وبدأ أن لكل نجم غناء مخرجه المفضل ، مثل محمد كريم الذى عمل فقط - كما نعرف - مع محمد عبد الوهاب ، وبدرخان الذى

حلمى رفلة _____ أبطال المشهد الغنائى

عمل مع فريد الأطرش ، وأم كلثوم أكثر من أى مخرج . وهناك فى تلك الفترة أسماء مخرجين آخرين مثل حسين فوزى وتوجو مزراحى وعبد الفتاح حسن .

ولاشك أن المخرج الأكثر غزارة فى تقديم هذا النوع من الأفلام هو حلمى رفلة ، يليه حسين فوزى ، وسوف نفرّد فصلا هنا للحديث عن رفلة؛ على أن نخصص لزميله فصلا آخر ، فرفلة له واحد وسبعين فيلما ينتمى أغلبها إلى الكوميديا الموسيقية ، والسينما الغنائية .

وقد نظر النقاد دوما إلى رفلة نظرة المخرج المتواضع القيمة ، فلم تكتب عنه دراسة يستحقها ، ونحن هنا لا نقيم المخرج فنيا ، ولكننا سوف نتوقف عند الحالة التى صنعها فى هذا النوع من الأفلام ، فلاشك أنه صنع حالة أكثر من غيره فأضحك الناس وأبهجها ، وأكتشف مواهب عديدة واستفاد أيضا من المواهب الموجودة ، ونحن لن نعدد أسماء المطربين والمطربات الذين تعامل معهم ، بل سنذكر هنا فقط أسماء من قدمهم لأول مرة على الشاشة فى عالم الطرب . فمع أول فيلم للمخرج عام ١٩٤٧ ، قدم حلمى رفلة المطربة الجديدة شادية فى " العقل فى اجازة " ، وهو الذى قدم أحلام فى " البنات شربات " عام ١٩٥١ ، وقدم الملحن رياض السنباطى كبطل سينمائى فى فيلم " حبيب قلبى " عام ١٩٥٢ ، وذلك فى تجربته السينمائية الوحيدة . كما أنه أول من قدم عبد الحليم حافظ فى نفس السنة مع إبراهيم عمارة ، كل منهما فى فيلم ، الأول فى " ليالى الحب " والثانى فى " لحن الوفاء " .

وحلمى رفلة هو الذى راهن على المطربة الجزائرية وردة فى فيلم " ألمظ وعبد الحامولى " فأعطاهما دور البطولة أمام عادل مأمون الذى ظهر فقط فى بعض الأغنيات من قبل ، وذلك عام ١٩٦٢ .

وسوف يجد القارىء حديثا متناثرا عن أفلام حلمى رفلة فى الفصول التى تحدثنا فيها عن محمد فوزى وشادية وإسماعيل يس وفريد الأطرش ، لذا فإننا سنتوقف هنا عند السينما الغنائية التى صنعها بعيدا عن هذه الأسماء وغيرها ، حتى لا يحدث أى تداخل أو تكرار لما نقدمه عن هذه الظاهرة .

وقد اخترنا أن نبدأ بفيلم قد يكون بعيدا عن أذهان المتفرجين والقراء بعنوان " المنتصر " ، أخرجه حلمى رفلة عام ١٩٥٣ ، قامت ببطولته تحية كاريوكا ، وقام فيه اللاعب الرياضى برهان صادق بالبطولة المطلقة إلى جوار إسماعيل يس ، وجمع الفيلم حشدا من نجوم الغناء منهم كارم محمود وعزيز عثمان - كضيف غناء - وقد جمع الفيلم كافة التوابل المعروفة فى هذا النوع من السينما ، راقصة وقصة حب ورياضى وممثل كوميدى واستعراضات .

والفيلم يروى قصة الراقصة سهام التى تتكرر فى إحدى الليالى فى ملابس خادمة وتتسمى باسم زينب وتذهب للفرجة على سيرك ، وهناك تتشب مشاجرة تكاد تصاب فيها زينب لولا أن يسرع منير وهو عامل فى أحد المصانع كان فى السيرك فيدافع عنها ويتمكن من إنقاذها دون أن تصاب بأذى ، وتبدأ بينهما قصة حب ، وترى زينب - سهام - أنه يمكن توجيهه إلى الرياضة فتسعى إلى أحد مدرسى الملاكمة وتقنعه بالاهتمام بتدريب منير ، ويتمكن المدرب من جعله ملاكما ممتازا حتى ينال البطولة فإلقت برجولته أنظار سهام ، وهى ابنة رجل ثرى تسعى إلى مصادقة أبطال الرياضة .

وسرعان ما تتولد قصة حب بين إلهام ومنير وينسى حبيبته ، ويقبل الشاب على السهرات الصاخبة ويتهالك على الخمر فيعرف معنى الهزيمة ويفقد بطولته فتجرحه إلهام . ويفيق منير على أنه فقد زوجته وبطولته

حلمى رفلة _____ أبطال المشهد الغنائى

وتصاب يده أثناء ثورة غضب ضرب أثناءها المرأة وتكتشف سهام ما حدث لزوجها فتحاول إعادته إليها و إلى الحلبة حتى ينتصر .

وطالما أننا أمام راقصة ، فلابد أنها هى التى سترقص ، أما المغنى فهو كارم محمود ، وهو هنا لا يتدخل فى الأحداث بل عليه أن يغنى فى الكبارية وله أغنية كتبها إمام الصفاوى ولحنها السنباطى باسم " القصيدة " يقول فيها :

على دقة القلب حول النغم . . . تاهت الموجة من ضياء

بورء من الثغر حين ابتسم . . . تتأثر فى الكون معنى الهناء

ويشارك كارم محمود مع تحية فى استعراض ثنائى باسم " غرام القطط " جاء فى الكوبليه الثانى منه :

كارم : فىن أنت يا نو

تحية : أنا آهه ياروح نو

كارم : انتى لوحدك

تحية : نو

كارم : ما حدش عندك

تحية : نو

كارم : أنا جبت معايا هدية وجبت

بعد ما دورت ولفيت

ودخلت المطبخ ولا خليت

وسألت عليكى صحون البيت

كما أن كارم محمود غنى فى حفل زفاف البطل الرياضى على حبيبته أغنية " الزفة " ، أما عزيز عثمان فقد اشترك مع الكورس وكارم فى استعراض طويل باسم " دكان الأفراح " جاء فى بدايته :

يا فتاح من غير مفتاح ابعت لنا أى استفتاح
فيه عندنا دكان أفراح كله طرب وليالى ملاح
يا فتاح من غير مفتاح
المطربين بالوقفة والرقاصات بالكيلىة
وفيه عوالم رقة تحيى لكوا أجدع ليلة
وتخش باب الشقة تمدح فى أصل العيلة
وتقول ع القرد غزال شارد
والدم خفيف ويكون بارد

أما الفيلم الثانى ، فهو " شرف البنت " عام ١٩٥٤ ، وهو من بطولة
عقيلة راتب وعماد حمدي ، واشترك فى البطولة كل من إسماعيل يس
وشادية وحسن فايق وزينات صدقي وعمر الحريري . ومفاجآت الغناء هنا
أن عقيلة راتب قد عادت للغناء بعد توقف طويل . وإذا كانت شادية قد
غنت أغنيات شهيرة مثل " أحبك .. وأضحى لحبك أعز الحبايب " من
ألحان محمد عبد الوهاب ، فإن عزت الجاهلى لحن استعراضا غنائيا كتبه
صالح جودت لعقيلة راتب تحت اسم " العقل والقلب " .

نفسى أحب وخايفة أحب وأنا أعمل إيــــــــــــه
ياللى سكرتو بكاس الحب احكوا لى عليــــــــــــه
ناس بيقولوا عليه يا جماله وناس سهروا الليل ولا نالوا
ان كان حلو أنا أموت فى خياله وان كان مر أنا مالى وماله

وعقيلة راتب فى هذا الفيلم ممثلة لها بنت شابة ذات ميول للتمثيل ،
ولكن أمها تمنعها من ممارسة هوايتها ، يرى كاتب مسرحى كبير أنها
ممثلة مناسبة لدور البطولة فى إحدى مسرحياته بدلا من أمها . تبدأ الفتاة
فى حفظ دورها سرا ، وبعد النجاح تصارح أمها ، لكن المفاجأة أن الأم
تتدرب على نفس الدور ، وترى أنه الدور الذى تنتظره ليحقق لها مجدا .

حلمى رافلة _____ أبطال المشهد الغنائى

تظن الأم أن ابنتها قد تورطت وفقدت شرفها ، ويتم اكتشاف الحقيقة وتتخلى الأم فى النهاية عن الدور من أجل ابنتها ، رمز الجيل القادم .

وقد امتلأ فيلم "ظلمونى الحبايب" بالغناء المبهج والاستعراضات عام ١٩٥٣ ، ورغم أن قصته تقوم على الظلم والموت ، فوالد الفتاة يموت وتعبس الدنيا بعد ابتسام ، ثم يتعقبها رجل شرير وتحاول الفتاة أن تدافع عن نفسها ، ثم تجد نفسها فى المحكمة ، فيظلمها الناس وأقرب الأشخاص إلى قلبها ، بل إن صديق الصبا وزميل الدراسة وشريك العمر يصبح هو المتهم الأول .

وفى الفيلم العديد من الأغنيات الخفيفة لحنها محمد فوزى وألفها مأمون الشناوى ، مثل أغنية :

قلبك يسمع دقة قلبى يشهد على إخلاصى وحبى
روحى حياتى عقلى فكرى كل عواطفى هايمه معاك
وأیضا أغنية " حبيبى اصحى " :

قوم يا حبيبى صح النوم وشوف الحكاية كلها أحلام
العمر كله فيه كام يوم علشان تفرط فيه وتنبام
شوف ابتسام الزمان وان قـربـك
ياللى الرضا والحنان والعطف فى حبك

كما غنت صباح مع شكوكو استعراضا طويلا باسم " ياللى بافكر فيك " أما الأغنيات الحزينة فعددها اثنتان هما " ظلمونى الحبايب " ، و " حبيبى حياتى " ، وهى كلها من تأليف الشناوى ، وألحان فوزى ، وتقول فى مطلع هذه الأغنية مثلا :

لا انت حبيبى ولا حياتى ولا بحبك
ياللى نصيبى منك آهاتى وغدر قلبك
لا انت حبيبى

وفى تلك الفترة كان يعز على حلمى رفلة وأيضاً على الكثير من المخرجين أن يقدموا أياً من أفلامهم دون أن يخلو من أغنية ، ورغم أن أبطال فيلم " عاشق الروح " جميعهم من الممثلين الذين لا يمارسون الغناء ومنهم كمال الشناوى وتحية كاريوكا وزهرة العلا ، فإن رفلة قد جعل الشناوى يغنى ، وقدم محمد سلمان اسكتش غنائى راقص ألفه ولحنه بعنوان " غرام البادية " :

كورس : ما أحلى السهر بضى القمرة	وسط الصحراء ياه ياه
سلمان : يا عرب بالله دلونى	شفتوا حبيبى
انكنتوا شفتوا الزين	احكوا لى وطفوا لهيبى

وفى فيلم " الحموات الفاتتات " لم يود رفلة أن يجعله فيلماً يمر إلى الناس دون أن يجعل إسماعيل يس يغنى " الحماتين " من تأليف فتحى قورة، وألحان حسين أبو زيد ، وفيها يقول بخفة ظله المعهودة :

قسما بالذى رفع السموات	وحياة من خللى اللى اختشى مات
لو حكمتونى على الحموات	لبعتهم كورياً فى غمضة عين
يا سلام عندما	يصبحوا خصمين
وياباى كلما	خانقوا الزوجين
وأنا أشوف العمى	ولا أشوف الاتنين
حما زائد حما	يبقو حماتين
وأنا أشوف العمى	ولا أشوف الاتنين

وإذا كان رفلة قد استعان بمحمد سلمان كى يقدم اسكتش فى فيلم "عاشق الروح" ، فإنه استعان هنا بإبراهيم حمودة ، وفيفى ماهر ، والثنائى حسن وحسان من أجل أن يقدموا استعراضاً طويلاً كوميدياً يحمل اسم الفيلم كتبه فتحى قورة ولحنه أحمد صبره ، وفيها يردد إبراهيم حمودة :

ضلل علينا يا ورد وقول	ياريت لقانا يدوم على طول
قالوا اللى يصبر بكره ينول	لكن صبرنا سنة وسنين
ان كنت مش ناوى تسيبنى	روح ياللا على بابا اخطبنى
ما دمت عجبك وعاجبنى	وشغلت قلبى بنظرة عين

وقد قدم رفلة الكحلوى فى فيلم " خليك مع الله " وهو واحد من بطولاته السينمائية الضعيفة ، وذلك عام ١٩٥٤ ، وفى الفيلم غنى الكحلوى أربع أغنيات هى : " دارى الجمال دارى " و " غزالى الحلو قابلى " و " على فىن يا وابور " و " أول ليالى الهنا " . وحول الغناء فى هذا الفيلم كتب ابن زيدون ناقد مجلة الكواكب : " للكحلوى أسلوبه الغنائى الخاص ، وأعتقد كسميع أنه أَرْضَى المعجبين بهذا الأسلوب ، وهو طبعاً أسلوب لا يصلح للسينما إذ يتخلله التكرار فى الكوبليهات والاستطالة بالموال وترديد المذهب ، ولكن هذا عيب مشترك فى أغانيها لا يؤاخذ هو وحده بجريئته " .

ومع النصف الثانى من الخمسينات بدأت الكوميديا الموسيقية والسينما الاستعراضية فى الانحسار فى مقابل ارتفاع مكانة الفيلم الغنائى الخالى من الاستعراض ، وقد حدث هذا مع ظهور جيل جديد من أهل الطرب يغنى فقط دون أن تكون لديه القدرة على المشاركة فى الاستعراض ، ومنهم عبد الحليم حافظ ، وكمال حسنى ، ومحرم فؤاد ، ووردة الجزائرية ، ثم عادل مأمون ، وماهر العطار . وقد وجد حلمى رفلة نفسه أمام هذه الظاهرة فلم يشأ أن يبتعد عنها وسعى قدر إمكانه إلى استغلالها سواء فى الأفلام المصرية أو فى بعض أفلامه اللبنانية ، ومنها فيلم "مهرجان الحب" عام ١٩٥٨ الذى غنت فيه صباح .

وحلمى رفلة هو الذى أخرج أكبر عدد من الأفلام لعبد الحليم حافظ ، على سبيل المثال هى " ليالى الحب " ١٩٥٥ ، و " فتى أحلامى " ١٩٥٧ ،

ثم "معبودة الجماهير" ، وكان قد توقف عن التعامل مع فريد الأطرش بعد أن قدم له مجموعة من الأفلام منها " تعالى سلم " ١٩٥١ ، ثم بدأ يراهن على المطربين الجدد ، ومن ابرزهم وردة الجزائرية التى قدمها فى أول تجربتها فى " ألمظ وعبد الحامولى " عام ١٩٦٢ ، ثم عاود العمل معها فى " صوت الحب " عام ١٩٧٣ عقب عودتها من اعتزالها الذى استمر ثمان سنوات .

والفيلم كما نعرف يستعرض جانباً من حياة اثنين من أشهر نجوم الطرب العربى فى القرن التاسع عشر ، هما ألمظ عاملة من عاملات البناء ، ثم أصبحت من المع كواكب الغناء فى عهد الخديوى إسماعيل ، وكان وراء ذلك المطرب المعروف عبده الحامولى الذى شجعها وعلمها وقدمها للأوساط الراقية . وقد نظر الفيلم إلى هذه القصة من منظور سياسى ، من أجل إلقاء وجهة نظر تلك المرحلة التى كانت ترى فى الخديوى شخصية فاسدة اجتماعياً وسياسياً ، ولذا فإنه يطمع فى ألمظ ، لذا فإنها تتزوج عبده الحامولى من أجل أن يحميها من الخديوى ، لكن الحامولى يطلب منها أن تعتزل الغناء والاكتفاء فقط بالتواشيح .

والفيلم يضم ست أغنيات مستوحاة من أغنيات مشهورة للمطربين مثل " زفة العروسة " التى تقول فيها :

يا نخلتين فى العلالى يا بلحهم دوا

يا نخلتين على نخلتين طابوا فى ليالى الهوى

والأغنيات الست من نظم صالح جودت اشترك فى تلحينها ستة ملحنين ، هم محمد عبد الوهاب (إسأل دموع عنيه) ، وعلى إسماعيل (نشيد النصر) ، وفريد الأطرش (روحى وروحك حبايب) ، وبليغ حمدي (زفة العروسة) ، وكمال الطويل (ياللى سامعنى) ، ومحمد الموجى

حلمى رفلة _____ أبطال المشهد الغنائى

(كنت فين) ، وأربع من هذه الأغنيات غنتها وردة ، ومنها أغنياتها التى صنعت شهرتها :

اسأل دموع عنيه واسأل مخدتى
كام دمة رايحة جاية تشكيك وحدتى
واسأل مخدتى

أما الأغنية التى ساهمت فى رفع أسهم عادل مأمون الذى اشتهر بتقليده محمد عبد الوهاب ، فهى " ياللى سامعنى " التى يقول فيها :

قولوا لطيرى اللى سارح عشه ما بين الجوانح وله على الأمان
حاجعل ضلوعى غصونه وأعز حسنه وأصونه وأرويه بدمع الحنان

وفى تلك الفترة راهن حلمى رفلة على المطرب الجديد محرم فؤاد بعد نجاحه فى فيلم " حسن ونعيمة " ، وفى فيلمه " لحن السعادة " بدا المخرج كأنه يحاول أن يصنع من المطرب الجديد صورة جديدة من عبد الحليم حافظ ، فها هو أمام مطرب شاب ولا يجيد سوى الغناء وعليه أن يغنى فى المروج والمراعى ، باعتبار أن أحداث الفيلم تدور فى الريف ، وأبطال الفيلم يحلقون كالطيور يحلمون بالمثل والحب . فنحن هنا أمام معالجة قريبة من روميو وجولييت . والد الفتاة رجل مثالى ، يرفض أن يبيع أرضه ، أما عم الفتى فهو يريد شراء قطعة أرض يمتلكها والد الفتاة من أجل أن يسد سبل الرى على أحد خصومه .

إنن ، قصة الحب تتولد بين أجواء شائكة وتبدأ بالشباب الذى يقابل الفتاة وهى تسير فوق الجسر فيغنى لها " شفت بعينى ما حدش قاللى .. شفت الحب ودقت الحب " ، ثم هو عندما تتعقد الأمور أمام الحب يسير فى الشوارع يغنى فى يوم عيد :

وأنت عنى بعيد قلبى عنى بعيد
حتى يوم العيد

وقد اكتشف حلمى رفلة أن مطربه ليس فى قوة من سبق التعامل معهم من المطربين خاصة عبد الحليم حافظ ، لذا فإن المتفرج يحس أن كلا من زكى رستم وحسين رياض قد حملا بطولية الفيلم وملا الأحداث بوجودهما .

ومع انحسار موجة السينما الغنائية ، بدأ حلمى رفلة يتعثّر كثيرا فى عمل أفلامه التالية ، وواجه العديد من المشاكل خاصة بمرض بطله عبد الحليم حافظ فى فيلم " معبودة الجماهير " ، الذى استغرق إعداداه أكثر من أربع سنوات ، وبدأ حلمى رفلة يبتعد بشكل ملحوظ عن الأفلام الغنائية مجبرا لا مخريرا . وفى عام ١٩٧١ عملت معه شادية فى فيلم تم تصويره فى لبنان هو " لمسة حنان " وفيه غنت أغنيتهما المعروفة " عالى " ، وفى نفس السنة أخرج فيلما غنائيا ضعيفا لنجاة باسم " ابنتى العزيزة " ، وفى عام ١٩٧٣ ، استعاد وردة لتقوم بقصة سبق للسينما أن أخرجتها مرارا وشاهدناها فى فيلم " قمر ١٤ " وغيره ، وذلك فى " صوت الحب " ، وبدأ رفلة كأنه يحاول استعادة أمجاد الفيلم الغنائى بأى ثمن . وتكررت المحاولة عندما دفع بشمس البارودى إلى الغناء فى فيلم " الزواج السعيد " عام ١٩٧٤ ، وفى العام التالى قدم آخر تجاربه فى السينما الغنائية من خلال فيلمين هما : " جفت الدموع " آخر أفلام نجاة الصغيرة سينمائيا ، وأيضا فى فيلم " حب أحلى من الحب " .

ونحن نتوقف هنا عند هذا الفيلم الأخير ، لأنه لا يوجد أحد من أبطاله من المعروفين أنهم مطربون سواء محمود يس أو نجلاء فتحي ، أو نادية الكيلانى . والفيلم مقتبس عن واحد من أشهر الأفلام الموسيقية فى الستينات وهو " صوت الموسيقى " لروبرت وايز عام ١٩٦٥ .

والفيلم يروى قصة رفعت الذى ماتت زوجته وتركت له ستة أطفال ، وقد عانى كثيرا من جلب مربيّات تفنن الصغار فى طردهن ، إلى أن

حلمى رفلة _____ أبطال المشهد الغنائى

جاءت ليلى من إحدى الجمعيات الخيرية التى رأت أن تخلص المنزل من النظام العسكرى الذى فرضه رفعت على الأولاد ، وتواجه ليلى بعض المتاعب مع سامية خطيبة رفعت ، ويميل الأولاد شيئاً فشيئاً إلى المربية التى تفاهمت معهم وعزفت على أحنائهم ومشاعرهم ، لذا فقد أحبها الأطفال وسعوا إلى طرد خطيبة أبيهم من خلال مطالبهم المتعددة ودفعوا بأبيهم إلى الزواج من ليلى .

وقد حاول رفلة استعادة أمجاد الفيلم الغنائى لكن محاولته بدت خابية ضعيفة للغاية ، باهتة لدرجة أن مجدى فهمى كتب فى مجلة الشبكة عن هذا الفيلم : " والغناء الاستعراضى فى أفلامنا للأسف ينحصر فى بعض حركات راقصة ... حيث الكل يغنى والكل يرقص " .

إذن ، فقد بدأ حلمى رفلة يخلق أحد الأبواب الرائعة ، أبواب السينما الغنائية التى ازدهرت على يديه . ولم تكن المشكلة فقط فى عدم وجود نجوم لهم نفس موهبة من سبقوهم فى هذا المضمار ، بل أيضاً كان كل من تعامل معهم رفلة فى كتابة الأغنيات والاستعراضات قد رحلوا مثل أبو السعود الإبيارى ، وفتحي قورة . وخوت الساحة لا يدخلها امرؤ له نفس الموهبة والمقدرة .

الفصل السادس عشر



محمد فوزى

محمد فوزى هو أحد الحالات القليلة فى السينما الغنائية ، فهو يغنى ويلحن وله جانبية لدى الناس كممثل ، والغريب أنه المطرب الذى عمل فى أكبر عدد من الأفلام السينمائية طيلة عمر السينما المصرية ، هذا طبعا بالنسبة للبطولات والنجومية ، حيث عمل فى الفترة بين عامى ١٩٤٤ - ١٩٥٩ فى ستة وثلاثين فيلما ، وهو عدد كبير بالنسبة للسنوات الخمس عشر ، ولذا فإنه على عكس مطربين آخرين يعملون فيلما واحدا فى العام على الأكثر ، فإنه فى عام ١٩٤٨ ظهر فى خمسة أفلام . وفى العام التالى عمل فى أربعة أفلام ، أما فى سنة ١٩٥٠ فقد عاد ليمثل فى خمسة افلام ثم قلت هذه النسبة فيما بعد .

وقد ملأ فوزى هذه الأفلام بألحانة الشجية ، فقام بالتلحين لنفسه بالطبع ولبطلات أفلامه اللاتى غنين أمامه ، مثل نور الهدى وصباح وعقيلة راتب وليلى

محمد فوزى _____ أبطال المشهد الغنائى

مراد وأحلام ونازك . ومن هذه الأسماء سوف نكتشف أيضا أن محمد فوزى هو أكثر من وقف أمام مطربات على الشاشة ، رغم أنه من الشائع أنه قد صنع ثنائيا تمثيليا مع زوجته مديحة يسرى .

ومحمد فوزى هو أيضا مثل كافة المطربين فى السينما ، هو مغن يمثل يستفيد من السينما للتواجد ، لذا فإن كل رسالته هو أن تمتلىء الأفلام بالأغنيات . وقد ظهر المطرب مع ازدهار السينما الغنائية والاستعراضية ثم بدأ فى الاختفاء مع انحسار هذه الموجة ، إذن فهو أحد صناعاتها وعلامة بارزة من علاماتها .

والسينما الغنائية هنا مرتبطة فى المقام الأول بالكوميديا ، فمن بين مجموع أفلام فوزى فإن حلمى رفلة أخرج له أربعة عشر فيلما ، والجدير بالذكر أن بدايات فوزى فى السينما لم تكن لامعة ، فالفيلمان الأولان له وهما " سيف الجلال " ليوسف وهبى ١٩٤٤ ، و " قبلة فى لبنان " لبدرخان ١٩٤٥ ، لم يكونا من بطولة فوزى ، إلا أنه صار بطلا مطلقا فى فيلمه الثالث أمام نور الهدى ، وهو أيضا من إخراج أحمد بدرخان وهو " مجد ودموع " عام ١٩٤٦ ، وفى هذا الفيلم لم تبد ملامح فوزى التى عرفناها فيما بعد ، فهو هنا فى دور موظف تلحق به المآسى ، سواء من ناحية حبيبته أو من قبل رئيسه فى العمل الذى ينقله إلى مدينة بعيدة كى يخلو الجو لهذا الرئيس من أجل المغنية التى ينافسها الشاب على قلبها ، لكن هذه المغنية تحب رجلا آخر هو ابن أسرة ثرية ، وإمعانا فى إذلالها فإنه يدعوها على خطبته وتغنى فى هذا الحفل .

والشخصية الرئيسية هنا هى درية المطربة ، أما حمدي فهو شخصية ثانوية باعتبار أن المجد هو الذى يلاحق الفتاة حين تصوير مطربة مشهورة ، ثم هى التى تحصل على الدموع بعد أن يتزوج الرجل الذى

أحبته ، وتموت أختها فى حادث وتتراكم عليها الديون ، وهنا يعود حمدى من وظيفته فى أسوان كى يقف بجانبها فى محنتها ويساعدها لتعود مرة أخرى إلى المجد ويتزوجان .

والغناء الرئيسى فى هذا الفيلم أدته نور الهدى ، ومن الواضح أن المخرجين كانوا يضعون أمام محمد فوزى مطربات أخريات فى أفلامه الأولى ، حيث كان يبدو كأنه لا يتحمل بطولة فيلم وحده ، فوقف أمام رجاء عبده فى " أصحاب السعادة " لمحمد كريم عام ١٩٤٦ ، ثم أمام صباح فى "عدو المرأة" لعبد الفتاح حسن فى نفس العام ، ثم أمام المطربة الجديدة شادية وأيضاً لىلى فوزى ، حيث جمعهما بدرخان مرة أخرى فى فيلم "قبلى يا أبى " عام ١٩٤٧ ، ثم عاد للعمل مرة أخرى أمام صباح فى أول فيلم يخرج له حسين فوزى بعنوان " صباح الخير " .

وبالنظر إلى هذه الأفلام ستجد أن فوزى لم يجسد دور المطرب الذى يسعى إلى المجد ، بل إنه لا يكاد يغنى إلا قليلاً مثلما حدث فى فيلم "مجد ودموع" ، وفى "أصحاب السعادة" يقوم بدور الابن العائد من بيروت من أجل رؤية أبيه المريض ، ويترك زوجته فى الفندق وعندما يعود إليها لا يجدها ، يبحث عنها فى كل مكان بلا جدوى ، ويلج الأب من أجل رؤية خطيبته ، يتعرف الابن على فتاة أخرى ويطلب منها أن تؤدى دور الخطيبة فتوافق ، يعجب الأب بالعروس التى غيرت وجه حياته . ثم يحدث أن يطردها الابن من حياته فتعود إلى مدينتها ، وعندما يعرف الأب الحقيقة يسافر إليها ويتزوجها ، وتعود الخطيبة الأصلية إلى الابن .

والموضوع لا يناسب أى كوميدى موسيقية أو غنائية ، ولذا فإن محمد فوزى لم يتميز بعد فى هذه الأدوار ، وبدا كأنه لم ينضج بعد وعليه أن ينتظر مخرجاً من طراز حلما رفلة أو حسين فوزى . ومن الواضح أن

محمد فوزى بدأ يحس بأهمية دخوله السينما كنجم متكامل ، فراح ينتج أفلامه ، وفى فيلم " حب وجنون " بدا محمد فوزى كأنه قد أملى على حلمى رفلة الصورة التى يجب أن يكون عليها ، فالمطرب الذى هرب من القرية إلى القاهرة هو أقرب إلى محمد فوزى الحو ، الذى جاء إلى القاهرة باحثا عن فرصة للعمل فى الغناء ، وكى يصبح نجما . هذا الشاب الذى يعمل مع مجموعة من الفنانين الجائلين فى سيرك متنقل ، يتعرف على مجموعة منهم ويتعرض لمتاعب عديدة يلفت نظر الراقصة أنهار بصوته الجميل . تعرض عليه أن يعمل ملحنا للفرقة وسرعان ما يقع كل منهما فى غرام الآخر ، مما يثير غيظ إحدى النساء فتكلف أحد أعوانها بخطف المطرب حتى لا يتم زواجه ولكن الخطة تفشل .

محمد فوزى هنا هو بطل مطلق يغنى ، والفيلم قائم عليه أساسا . وقد تكرر نفس الشيء فى فيلم " الروح والجسد " لحلمى رفلة عام ١٩٤٩ ، وهو يدور حول شابين ، الأول مطرب والثانى أديب ، وكلاهما سىء الحظ فى حياته . يتعرف الأول على مطربة ويتبادلان الحب دون أن يعرف كل منهما الآخر ، يحبها الأديب أيضا ويرسل لها الخطابات فتظن أنها من المغنى ، ينجح المطرب فى مجاله الفنى وتطارده راقصة ، وعلى إثر حادثة يفقد المطرب بصره فيختفى عن الأنظار . تضطر حبيبته أن تتزوج من صديقه الأديب ، وبعد مدة يعود البصر إلى المطرب ويمارس الغناء من جديد .

والمطرب هنا هو محمد فوزى ، أما الأديب فقد جسده كمال الشناوى، وأغنيات الفيلم بالطبع من ألحان محمد فوزى ، وتوزيع فؤاد الظاهرى . ولم يغن المطرب هنا وحده ، بل غنى مع شادية دويتو "متهالى" ، وغنى مع شادية وإسماعيل يس أوبريت الربيع ، ثم غنى وحده

أغنيات ثلاث هى "غنى" ، و " قصيدة الذكريات " ، ثم الأغنية الشهيرة " دارى العيون دارىها " .

وفى فيلم " المجنونة " لحلمى رفلة أيضا وجد نفسه أمام ليلى مراد يغنى أمامها أحيانا ، ووحده فى احيان أخرى . والفيلم كما نعرف يروى قصة عادل الطبيب النفسى الذى يلتقى أثناء الأجازة بالإسكندرية بزميلته القديمة ليلى التى تعيش مع عمها وزوجته اللذين يدبران خطة لتدمير عقلها، ونتيجة لذلك فإنها تشك فى كل شىء ، ويتولى عادل علاجها بإحدى المصحات ، ويعلم أن العم يحاول تعذيبها من أجل أن يظل وصيا عليها وعلى ثروتها الضخمة ، خاصة عندما يكتشف أن هذا العم قد دبر موت أخيه وزوجته . يدبر العم خطة لقتل الطبيب لمنعه من علاجها ، لكن البوليس يحبط هذه المؤامرة ، ويكشف أسرار ليلى التى تشفى وتتزوج من عادل .

وكما نرى ، فإن قصة الفيلم لا تصلح قط أن تكون موضوعا لعمل غنائى ، فقليلة هى الأفلام الغنائية التى تبرز فيها الحدوث بالأجواء البوليسية والقتل والدم ، حيث يتنافى الاثنان تماما ، لكن هذا هو السيناريو الذى كتبه محمد كامل حسن المحامى ، والذى تخصص فى كتابة وإخراج الأفلام ذات الصبغة البوليسية بصرف النظر عن النوع الذى ينتمى إليه الفيلم وأبطال العمل بشكل عام .

ومن الدويتو الشهير فى هذا الفيلم ما تغناه الثنائى فوق البحر " أنا حبيبك الأول " ، و " فرحانة وخايفة " .

ولاشك أن العمل الأكثر تميزا فى أفلام محمد فوزى فى تلك المرحلة هو "فاطمة وماريكا وراشيل" المأخوذ عن " زواج فيجارو " ، وهو موضوع تكرر أكثر من مرة ، لكن الجزء الأول من الفيلم ليست له أى علاقة

بالمسرحية الفرنسية ، وهى التى يرسم الشاب فيها على الفتيات فىسمى نفسه يوسف عندما يوهم ماريكا أنه سوف يتزوجها ، ثم إذا به يدعى أنه يوسف ليشع عندما يتقدم لخطبة راشيل ، حتى يدفع به أبوه إلى منزل فاطمة من أجل أن يتزوجها زواج قائم على المصلحة ، فيدفع صديقه لأن يتظاهر أنه ثرى ، ويتصرف هو على أساس أنه التابع .

والفيلم يبدأ وينتهى بأغنية ساخرة ألفها ابو السعود الإبيارى . يردد فيها " كان بدرى عليك عليك بدرى " ، والمقصود بالطبع هنا هو الوقوع فى دائرة الزواج ، ويمسك المطرب بالدق دقات حزينة جنائزية تدعو إلى الرثاء ، وهو يردد تلك العبارة ثم سينتهى الفيلم بنفس الأغنية ونحن نرى الشاب يغنى لنفسه هذه الأغنية بعد أن وقع فى براثن الحب ، وأسر الزواج.

وفى عام ١٩٤٩ أيضا قام عز الدين ذوالفقار ، بتجميع كل من فوزى وكاميليا وشادية ، الذين عملوا فى فيلم " الروح والجسد " مرة أخرى وذلك فى فيلم " صاحبة الملايم " ، والفيلم أيضا من إنتاج المطرب ، لكن البطولة المطلقة لكاميليا التى قامت بدور إحدى ثلاث أخوات لا يمتلكن سوى خمسمائة جنيه هدفهن أن يتزوجن زيجات من شبان أثرياء ، ولكن المبلغ لو قسم بينهن فلن تستطيع كل منهن أن تتصيد عريسها المنتظر . يتفقن أن تدعى سهام أنها مليونيرة ونبيلة سكرتيرتها وسنية وصيفتها . تقع نبيلة فى غرام المليونير كمال ، أما سنية فتحب عنتر سكرتير هذا المليونير ، وتحدث مواقف عديدة عمادها سوء الفهم بين الأخوات وأحبائهن وتنتهى بزواج كل فتاة من الشاب الذى تحبه .

وكما نرى ، فإننا أمام فيلم كوميدى يمكنه أن يتضمن أغنيات واستعراضات عديدة .



محمد فوزي ونجمة الغناء ليلى مراد



وفى عام ١٩٥٠ ، كان محمد فوزى قد صار أكثر نضجا كممثل ومطرب يعرف كيف يقدم نفسه للناس ، ومن المعروف أن الكثيرين من نجوم الطرب فى تلك السنوات كانوا أيضا من نجوم الكوميديا ، أو بتعبير آخر ، فإن المطربين كانوا يلعبون أدوارا كوميدية ، وانتشرت أفلام الكوميديا الغنائية فى فيلم " رصاصه فى القلب " مع عبد الوهاب ، ثم تخصص فريد الأطرش فى أداء الأدوار الكوميدية فى أغلب أعماله فى تلك الآونة . وبدا فوزى أكثر خفة وحضورا فى أفلام عديدة فى تلك السنوات ، ولعل من أبرزها " الأنسة ماما " الذى نتحدث عنه فى الفصل الخاص بصباح ، ثم " الزوجة السابعة " ، والذى تألق فيه فوزى إلى حد كبير ، وهو يقوم بدور الشاب العايب اللاهى الذى تزوج أكثر من مرة ووجد نفسه يقترب بفتاة جادة قررت أن تلتحقه درسا خوفا من أن تصير واحدة من الواقفات فى طابور المطلقات ، ومن أجل أن يظل محتفظا بها عندما بدأت تشعر نحوه بالحب .

وفى هذا الفيلم مثل محمد فوزى أكثر مما غنى ، وبدا خفيف الظل وهو يتلقى الضربات والمكائد . يجد نفسه محبوسا فى شرفة أثناء سقوط المطر فيصاب بالبرد وتدفعه امرأته للإحساس بالغيرة من صديقه المخلص وتوهمه أنها تحبه .

وفى عام ١٩٥٠ أيضا ، مثل فوزى فيلما جديدا من إنتاجه هو " غرام راقصة " لحلمى رفلة ، وذلك أمام نور الهدى (زميلته القديمة التى يكتب دائما اسمها قبل اسمه فى الأفشيات) ثم تحية كاريوكا التى يكتب اسمه أيضا قبلها ، ويعد الفيلم نموذجا حيا للسينما الغنائية الجماعية ، فلم يستأثر بالغناء هنا شخص دون آخر فقد غنى محمد البكار ، ونور الهدى ، وأيضا تحية كاريوكا وشكوكو . واشترك أبطاله الآخرون فى الاستعراضات الضخمة البالغة التكاليف ، التى ملأت الفيلم الذى يروى قصة حب تقليدية نراها كثيرا فى الأفلام الغنائية ، بين مطرب صغير ومطربة

ناشئة فى إحدى الفرق الاستعراضية ويتعاهدان على الزواج . تعمل معهما راقصة كبيرة تعجب بالمطرب وتحاول الايقاع بينه وبين حبيبته وإبعادها عنه حتى تتفرد به . يقع سوء تفاهم بين الحبيين ، إذ تعلم المطربة أنه تزوج من الراقصة ، وكانت هذه الخدعة من تدبير الراقصة مما جعل الاثنى ينفصلان مما يؤدي إلى إصابة الشاب بالمرض والعزلة عن الناس ، وبعد شفائه يعود للبحث عن حبيبته ويفهمها حقيقة ما حدث ثم يتزوجان .

وكما أشرنا فإننا أمام نموذج مثالى للفيلم الغنائى الاستعراضى ، فهناك أكثر من أربعة مطربين يغنون وراقصة ، ومجموعات من العاملات بالرقص الاستعراضى وممثلين كوميديين ، بالإضافة إلى طول الاستعراض فى الفيلم ، فالسندباد المصرى الذى ألفه فتحى قورة هو أوبريت يغنى فيه المطرب ، ترد عليه بنات الكورس إما بشكل جماعى أو تقوم بذلك واحدة وراء الثانية ، وقد جاء فيه :

فوزى : حيران وبدارى ألامى من يوم ما فارقتى جمالها
خايف لتفوت أيامى وتروح من غير ما أقابلها
ليه كل ما أقرب منها الاقبنى بابتعد عنها

وأرجع من غير ما الاقبيها

كورس : احكى لنا على أوصافها يمكن نقدر نعرفها
أو نعرف فين أراضيتها

كورس : عيونها ..

فوزى : عيونها الجنة فى عيونها وفيها كل معنى جميل

كورس : جفونها ..

فوزى : بيان السحر فى جفونها يداوى كل قلب عليل

كورس : خدودها ..

فوزى : خدودها الورد فى خدودها تبوسه النسمة وتصحيه
كورس : بس خلاص احنا عرفناها دى فى أسبانيا هناك تلقاها
فوزى : ياللا يا بحارة على أسبانيا على أجمل جمالات الدنيا
بنات : إحنا بنات أسبانيا تشوفنا تحب فى ثانية
احنا الدرجة الأولى وغيرنا الدرجة الثانية
نرقص ونرقص عشاقنا وتخاف م النسمة لتسرقنا
والنار فى قلوبنا وشفافينا كاويانا وكاوية اللى شايفنا
احنا بنات أسبانيا
فوزى : شفتوش يا بنات واحدة جميلة ؟
البنات : طب ما احنا كلنا جمالات ..

والاستعراض من جماله يبدو مليئاً بمثل هذا الحوار ، حيث تظهر بنات بلدى فيما بعد ، وإذا كان الاستعراض جذاباً على الورد ، فهو بلاشك أكثر سحراً على الشاشة ، والملاحظ أن كافة أغنيات الفيلم طويلة مثل دويتو " عايز اقولك " ، و " قهمت حاجة " ، وفى هذا الفيلم غنت نور الهدى أغنية قروية كتبها مأمون الشناوى باسم " الجواب " . أما أطول الاستعراضات على الإطلاق فى الفيلم ، فهو الذى كتبه فتحى قورة أيضاً بعنوان " ألف ليلة وليلة " ، وغنى فيه كل من نور الهدى وفوزى وشكوكو ، وحسن فايق بالإضافة إلى بنات الاستعراض .

وقد نوع المخرجون من الألبوار التى يقوم بها فوزى ، ولم يضعوه فى نفس قالب ، فقد نراه مطرباً صاعداً أو مشهوراً فى أفلام من طراز " الأنسة ماما " ، و " غرام راقصة " ، لكنه ضابط طيار فى " ورد الغرام " ، ورسام فى " بنات حواء " ، وصياد فى " ليلى بنت الشاطيء " ، ومساعد سائق قطار فى " دائماً معاك " ، وهو موظف فقير فى " معجزة السماء " ،

وقد امتلأت هذه الأفلام وغيرها بالأغنيات وبدأت القصص كأنها عامل مساعد أو ديكور خلفى من أجل أن نشاهد وقائع الأغنية . ففي فيلم " الحب فى خطر " نراه يقوم بدور مطرب معروف وضعت له إحدى اللصات عقدا سرقة فى جيبه حتى لا يتم القبض عليها ، ثم راحت إلى منزله وتحاول استرداد العقد ، لكنه يكتشف جمال صوتهما ويعطيها الفرصة لأن تصبح نجمة ، وهنا توجد أيضا راقصة تحاول إفساد الحب بين المطرب واللصة التى صارت مطربة فتكشف ماضى الفتاة وتعرض الحب للخطر .

ولأن أبطال الفيلم أمام فوزى هما صباح وإسماعيل يس فلا بد لهما أن يغنيا معه ، وامتلا الفيلم بالدويتو بين الثنائى " شاغلته بعينى " ، و " أنت حبيت أبوة .. جد حبيت " ، ثم " استعراض الحب " أما استعراض " جنينة الغرام " فقد جسده كل من الثلاثة أبطال الفيلم . وهنا أيضا لابد لكل من فوزى وصباح أن يغنى كل منهما أغنية فردية بعيدا عن الدويتو .

وقد كان حلمى رفلة دوما لا يترك الفرصة لمطرب أن يستأثر وحده بالغناء ، ففي الأفلام التى لا توجد فيها مطربة فإننا نرى إسماعيل يس هو الذى يشارك فوزى الغناء ، مثل فيلم " نهاية قصة " عام ١٩٥١ ، حيث غنى المطرب العديد من أغنياته الشهيرة ومنها " من نظرة عين قلبى نادانى " ، و " جمالك بيزيد فى عينيه .. كل ما بتطل عليا " ، و " يا نور جديد .. فى يوم سعيد .. دا عيد ميلادك أحلى عيد " .

وقد خرج فوزى فى بعض الأحيان من جعبة حلمى رفلة ، وكانت بعض أفلامه جيدة أحيانا والبعض الآخر أصابه سوء الحظ ، فرغم أنه عمل مع عز الدين نوالفقار عام ١٩٤٩ فى " صاحبة الملايم " إلا أن الفيلم لا يذكر كثيرا فى تاريخ الاثنين . وقد تباينت تجربة المطرب مع بركات ، فهو فى الفيلم الأول " ورد الغرام " ١٩٥١ أكثر حيوية وأغنياته أكثر خلودا من

فيلم "دائما معاك" ، رغم أن البطلة هنا هى فاتن حمامة ، كذلك تكرر الأمر بالنسبة للعمل مع نيازى مصطفى حيث كان فيلمهما الأول "من أين لك هذا" ١٩٥٢ عملا متواضعا بينما تعتبر التجربة الثانية فى "بنات حواء" عام ١٩٥٤ من أهم أفلام محمد فوزى الغنائية والاستعراضية الكوميديّة على الإطلاق ، حيث امتلأ الفيلم بالتدفق وخفة الظل من لحظاته الأولى ، وبدا الموضوع الذى كتبه أبو السعود الإبيارى مختلفا كثيرا عن السينما فى تلك الفترة، خاصة الغنائية فلسنا أمام عزول أو رغبة مطرب فى الصعود الفنى ، أو اكتشاف موهبة جديدة ، بل نحن أمام عملية تحول للإحساس لامرأة تؤمن بالحرية وقيمتها كامرأة عاملة فى المجتمع ، لكنها لا تصدق كثيرا فى الحب ، وتدخل فى رهان مع رسام شاب صدمته بسيارتها وهو متوجه إلى المعرض فتفسد عليه لوحته ويتفقدان على أن يرسمها كتعويض عن اللوحة التى أصابها التلف ، ولأن الرسام يحتاج إلى وقت ، فإن المرأة "حكمت" توافق على تعيين الرسام لديها كي يرسمها فى أوقات الفراغ ، ويتراهن الاثنان على الحب . هو واثق أنها ستقع فى الحب وهى تبدو صلدة من الخارج لفترة ، حتى تؤمن فى النهاية بالحب .

وهنا ، لم نر العزول ولا جريمة ، وامتلا الفيلم بالورديّة ، ولذا فإننا أمام فيلم خلا تماما من كل أغنيات البكاء والحزن ، لذا فكل أغنياته باعثة على البهجة . وقد تضمن الفيلم الذى شاركت فى بطولته مديحة يسرى وغنى فيه كل من شادية وإسماعيل يس أيضا سبع أغنيات ، فردية وجماعية، وأيضا الاستعراض الأخير البالغ الجاذبية "الحب له أيام ، وله فصول ومواسم" .

من هذه الأغنيات التى شدا بها فوزى هناك "يا جارحة القلب بعيونك ، يصونه المولى ويصونك" وأغنية "الزهور" و "تعب الهوى قلبى والخلو مش مدارى .. ولأمتى حنظلى على بعض وندارى" كما غنى

موالا ، أما شادية فقد غنت بمفردها " لقيته لقيته ، وهويته هويته " ، و " دا
انا بنت حلو ومهرى غالى " .

ولذا ، فهذا يكاد يكون من الأفلام الغنائية القليلة التى تمتلىء بأجواء
بهجة وردية منذ بدايته حتى نهايته ، وهو أيضا ذروة أعمال فوزى فى
السينما الغنائية ، ليس لما يتسم بها من جودة وجاذبية ، ولكن أيضا لأن
منحنى علاقة المطرب بالسينما بعد ذلك بدأ فى النزول ، سواء من حيث
عدد الأفلام أو جودتها وموضوعها ، وليس لهذا الأمر علاقة بالمرض
الذى أصاب المطرب فى أواخر حياته ، فقد ابتعد فوزى عن السينما عام
١٩٥٩ ، ورحل عن العالم بعد هذا التاريخ بست سنوات .

الأفلام الخمسة الأخيرة التى مثلها فوزى بعد " بنات حواء " هى " على
التوالى " دائما معاك " لبركات ١٩٥٤ و " ثورة المدينة " لحلمى رفلة ١٩٥٥ ، ثم
" معجزة السماء " ١٩٥٦ ، و " كل دقة فى قلبى " لأحمد ضياء الدين ١٩٥٩ ، ثم
" ليلي بنت الشاطيء " لحسين فوزى فى نفس السنة .

ولو بدأنا بالفيلم الأخير ، سوف نلاحظ أن هناك تشابها بين موضوعه وفيلم
آخر لنفس المخرج هو " بحر الغرام " حول الفنان الذى تدفعه الظروف للخروج من
مدينته الساحلية كي يصبح نجما مشهورا فى العاصمة تاركا وراءه قصة حب يجب
أن يعود من أجلها . هذا الفنان كان فتاة فى الفيلم الأول ، أما فوزى فقد أدى دور
الصيد الذى يتحول إلى مطرب فى آخر أفلامه .

وهناك فيلمان من هذه الأفلام يدوران حول مأساة الموت المنتظر ،
والقدر الذى يأتى للناس بالمأسى ، ففى " معجزة السماء " هناك الموظف
الذى يتعرف على فتاة فى رأس البر ويتزوجها ويعانى معها من الفقر
والإملاق والحماة المتسلطة ، فيرفض قدره ، فإذا به يحلم أن قدره قد تغير

محمد فوزى _____ أبطال المشهد الغنائى

وأنه صار غنيا وقام بقتل الحبيبة وخطيبها وصار مجرما ، لذا فقد صار عليه أن يرضى بما قسم له القدر من الفقر والزوجة ، أفضل من أن يصير مجرما .

وفى فيلم " ثورة المدينة " ، راحت فكرة الموت تطارد الزوجة منذ طفولتها ، فالأب الذى يموت فى الربع الأول من الفيلم يعرف أن بنات العائلة يمتن عندما يتزوجن ، وفى ليلة الولادة ، ولذا فإننا طيلة أحداث الفيلم ننتظر الموت القادم للزوجة حتى يتجاوزها فى نهاية الأحداث .

ولاشك أنه رغم هذه الأفلام ، فإن الغناء الذى تركه لنا فوزى ، خاصة فى أفلامه يملأنا بالبهجة والفرحة والكوميديا .



محمد فوزى فى " معجزة السماء " إنتاج عام ١٩٥٦ مع مديحة يسرى

الفصل السابع عشر



شادية

شادية ، هى المطربة الوحيدة فى السينما المصرية التى اكتسبت نفس الجاذبية حين غنت فى الأفلام ، وأيضا حين توقفت عن الغناء واكتفت بالغناء .

كما أنها المطربة الوحيدة الأطول عمرا فى تاريخ الغناء على الشاشة فى الأفلام التى عملتها بين عامى ١٩٤٧ - ١٩٨٤ ، وهى ممثلة جيدة بقدر ما هى مطربة حية جذابة ، استطاعت أن تتواجد وأن تثبت موهبتها فى كافة الأشكال التى ظهرت عليها . وهى حالة خاصة فى كل الثنائيات التى شكلتها مع كل من كمال الشناوى وعماد حمدي وصلاح ذو الفقار وعبد الحليم حافظ وفريد الأطرش ، وأيضا فى الأفلام التى عملت فيها أمام إسماعيل يس .

وقد تدرجت الأغنيات التى شدت بها فى أفلامها من الأغنيات الخفيفة إلى الدويتو والأغنية الحزينة . ورغم إن البطولة الأولى فى فيلمها الأول

"العقل فى أجازة" لحلمى رفلة كانت لليلى فوزى ، فإن ملامح البطلة القادمة ومطربة المرحلة القادمة تجلت فى هذا الدور . وظلت الأدوار التى تقدم للمطربة فى السنوات العشر التالية تكاد تكون صورة مكررة من الفتاة الخفيفة الشقية المظلومة أحيانا المطموع فيها أحيانا .

وحلمى رفلة هو المخرج الذى أعطى الفرصة الأولى لشادية فى فيلمها الأول ثم مالبث أن قدمها فى فيلمها الثانى " حمامة السلام " ١٩٤٨ ، و " الروح والجسد " ١٩٤٩ ، وفى العام التالى قدمها فى أحسن صورة فى " ليلة العيد " ثم فى " البطل " عام ١٩٥٠ .

ومع بدايات الخمسينات تنوعت أمام المخرجين الذين عملت معهم المطربة الشابة آنذاك ، وكانت تعود إلى حلمى رفلة بين الوقت والآخر الذى أخرج لها فى عام ١٩٥١ " حماتى قنبلة ذرية " ، و " قدم الخير " ١٩٥٢ ، و " حظك هذا الأسبوع " ، و " شرف البنات " ١٩٥٤ ، ولو راجعنا قائمة شادية بين أعوام ١٩٤٨ - ١٩٥٤ ، فسوف نجد أنها قد مثلت حتى نهاية العام الأخير المشار إليه ٥٩ فيلما ، وهو رقم ضخم بالنسبة لفنانة . عملت فى المتوسط عشرة أفلام فى العام . وعلى سبيل المثال فإنها مثلت فى عام ١٩٥١ وحده ثلاثة عشر فيلما ، وفى العام التالى اثنتا عشر فيلم ، ثم عشرة أفلام فى كل من عام ١٩٥٣ ، و ١٩٥٤ .

ونحن نشير إلى هذه الأرقام كى نؤكد أن شادية لم يتم استهلاكها سينمائيا رغم أنها مطلوبة بشدة من صناع الأفلام ، فكان عليها أن تنتقل من أستوديو إلى آخر ، وأن تغنى وأن تحفظ الأغنيات كى تؤديها . وتنوع المخرجين الذين تعمل معهم .

وقد تركت شادية من خلال هذه الأفلام ثروة غنائية بالغة الأهمية فى عالم الأغنية الخفيفة ، وسوف نبدأ بالحديث عن فيلمها " ليلة العيد " باعتباره

الأكثر حضورا لدى الناس ، حيث شاهدوه على شاشات التليفزيون مرات كثيرة ، وهو فيلم نموذجى لما يمكن تسميته بالكوميديا الموسيقية ، ففيه الأغنية الفردية والثنائية والاستعراضية ، وفيه الحكاية الطريفة حول الأخوة الثلاثة ياسمينه وشوشو وسوسو الذين يعملون فى مجال الاستعراض ، وهم مثل أغلب أبطال الاستعراض فى السينما يحاولون أن يجدوا لأنفسهم فرصة فى عالم النجاح ، فيتم طردهم من ملهى إلى آخر ، والعراقيل تطاردهم ويلاحقهم الفقر ، ولكنهم لا يكفون عن العمل والحلم .

وهذا الثالث يغنى دوما ، إما فيما بينهم ، أو فى الشارع أو حين يذهبون لمقابلة مدير المسرح من أجل البحث عن فرصة عمل ، وهم لا يملكون من الحياة سوى حاشية يحملونها معهم . وفى إحدى المرات يذهبون لمقابلة مدير مسرح من أجل العمل لديه فى الملهى الذى يمتلكه ، يدخلون عن طريق الخطأ شقة أخرى يعرفون أن هناك مؤامرة من فتاة لعوب ضد الشاب عادل ابن أحد الباشوات ، تقرر الأخت ياسمينه إنقاذ عادل منها ، خاصة بعد أن تعجب به .

وفى هذا الفيلم منحت شادية الفرصة الأولى للبطولة ، ففيما قبل كانت تلعب الدور الثانى مع كاميليا وعزيزة أمير ، كما أنها منحت فرصة البطولة الثانية لاحقا فى أفلام من طراز " الزوجة السابعة " ، و " ظلمونى الناس " و " أيام شبابى " . وحتى عام ١٩٥٤ كان يمكنها أن تأخذ الدور الثانى مثلما حدث فى فيلم " بنات حواء " حيث جاءت بعد مديحة يسرى .

وفى فيلم " ليلة العيد " غنت شادية مجموعة من الأغنيات منها الفردى ومنها أيضا الاستعراض الذى انتقلت فيه من الفتاة الشامية إلى البنت المصرية التى يفضلها المدير المحلى .

ورغم هذا العدد من الأفلام الذى قدمته شادية حتى عام ١٩٥٤ ، ورغم عدد الأغنيات التى غنتها ، فإنها لم تكن دوما المطربة الباحثة عن

شادية _____ أبطال المشهد الغنائى

الشهرة ، بل إن ذلك قد حدث فى أضيق الحدود . وكانت شادية فى أدوارها السينمائية أقرب إلى شخصية سندريللا ، تلك الفتاة المسكينة المغلوبة على أمرها الوارثة التى يطمع الآخرون فى أموالها وميراثها . وفى أثناء هذه الظروف المتوحشة فإنها تتعرف على شاب يحبها من أجل ذاتها ويحاول أن يثبت لها أنه يحبها من أجل ذاتها ، وقد بدا ذلك فى فيلم " فى الهوا سوا " ليوسف معلوف ١٩٥١ ، ثم " آمال " لنفس المخرج فى العام التالى ، وبدا أكثر وضوحا فى فيلم " قدم الخير " لحلمى رفلة عام ١٩٥٢ .

وهذه السندريللا حزينة دوما ، تبكى من أجل حظها ، والبكاء هنا أغنية . كما أنها حاملة رقيقة ، ويبدو هذا واضحا فى أغنياتها ، وهى فى كل الأحوال تغنى بينها وبين نفسها أو أمام حبيبها وسط المروج وبين الزهور ، وكثيرا ما يشاركها هذا الحبيب الغناء فى الأفلام الذى يشاركها البطولة مطرب مثل كمال حسنى وعبد الحليم حافظ وفريد الأطرش ، وفى بعض الأحوال محمد فوزى وإسماعيل يس وكمال الشناوى .

وهناك سمة بالغة الغرابة فى أفلام شادية فى هذه المرحلة ، حيث بدت هذه الأفلام كأنها متقاربة الموضوعات والأغنيات ، ولذا فمن الصعب على المتفرج أن يفرق بين أسماء أفلامها أو موضوعات هذه الأفلام ، بين "الهوا مالوش دوا " و " فى الهوا سوا " والاثنان ليوسف معلوف ، وبين " آمال " و " الدنيا حلوة " وكلاهما لنفس المخرج .

ولا يرجع ذلك فقط إلى أن شادية قد عملت بشكل متكرر مع نفس المخرج ، بل أيضا مع نفس الممثلين ، حيث عملت أمام كمال الشناوى بين عامى ١٩٤٨ - ١٩٥٤ فقط فى ١٣ فيلما ، وعملت أمام إسماعيل يس فى ١٩ فيلما ، وأمام عماد حمدي فى ستة أفلام وأمام محسن سرحان فى ٨ أفلام ، بالإضافة إلى مشاركات فى أفلام عديدة لكل من شكرى سرحان ومحمد فوزى .

ويعطى هذا الإحياء أن شادية كممثلة مطربة فى تلك الأونة نفس الوجه الواحد ، سندريللا بصورها المتعددة . وقد غنت شادية فى أغلب الأحوال فى هذه الأفلام من كلمات فتحى قورة وألحان أحمد صدقى ، وإن كانت قد نوعت من فترة لأخرى بين المؤلفين والملحنين .

ولو توقفنا عند فيلم " الهوا مالوش دوا " فهو عن صديقين يجمع بينهما العمل ، (نفس الشيء فى فيلم " بشرة خير ") لحسن رمزى ، والصديقان هما لطيف وخفيف ، اللذان يفصلان من العمل . يحاول لطيف مضاعفة مكافأته عن طريق سباق الخيل فيفقدوها ، إلا أن هناك خطأ فى النتيجة تكون سببه فتاة ويربح ويبحث عن هذه الفتاة التى كانت سببا فى الفوز . يعرف أنها المطربة سمارة . يسعى للتعرف عليها . أما خفيف فيتعرف على الراقصة شعلة وتقع مشاكل للطيف بينه وبين صاحب الصالة الذى يطمع فى سمارة . يخسر كل أمواله . تطاردهم العصابة بشأن الأموال التى كسبوها ، وفى النهاية يتغلبان عليها ويتزوج لطيف وسمارة وخفيف من حبيبته شعلة.

والأغنيات التى فى الفيلم هى " الحظ نصيب " تأليف عبد العزيز سلام وألحان أحمد صدقى و " لمين راح أغنى " تأليف صالح جودت وألحان أحمد صدقى و " الهوا مالوش دوا " تأليف فتحى قورة وألحان محمود الشريف ، و " ياللا معايا " تأليف فتحى قورة وألحان عزت الجاهلى ، أما أغنية الجنينة فقد اشترك فى أدائها أبطال الفيلم الأربعة : إسماعيل يس ، ثريا حلمى ، كمال الشناوى ، وشادية ، وسوف نورد هنا جزءا منها :

إسماعيل : شعليلة يا حلو يا شعاليلو
محبوبك حيموت تعاليلو

وان قال لك على بوسه اذيله
قبل الإسعاف ما تيجى تشيله
ثريا : أديك ازاي هو أنا هبله
لأ كتب كتابنا يكون قبله
إسماعيل : لو أزعل منك مش ح أسأل عنك
لو طلعت عينك على قبله
ثريا : يخى حبك عربية تدوسك
يا بو بق كبير وفظيع
دى الواحدة تيجى تبوسك
تركب موتوسيكل سريع
إسماعيل : آى لف يوو
ثريا : يختى حوشوه
كمال : جرى إيه جرى إيه يا خفيف
إسماعيل : أنا عارف بقى يا لطيف
مش راضية تدينى بوسه
مع أن بقى نضيف
شادية : كل الحبايب كدا والتقل صنعتهم
لولا الدلال فى الهوا ما تبان حلاوتهم
واكمنه مالوش دوا ح تطول محبتهم

وقد اخترنا أن نتوقف فى المرحلة الأولى عند نهاية عام ١٩٥٤ لأنها
الفترة الأكثر نشاطا فى حياة المطربة سينمائيا ، وهى أيضا الفترة التى
تفرغت فيها للسينما، فمن المعروف أن شادية لم تغن فى حفلات غنائية
أسوة بباقي زميلاتها وزملائها من المطربين ، وعاشت لفترة طويلة أسيرة
لاستوديوهات السينما .



والغريب أنه مع عام ١٩٥٥ ، بدأت أدوار الممثلة تتغير بشكل ملحوظ ، فرغم أنها جسدت دور الفتاة الخاطئة فى فيلم " ليلة من عمرى " فى نهاية ١٩٥٤ ، فإنها فى هذا الفيلم قد غنت لحبيبها الكثير من الأغاني السعيدة المبهجة ، لكنها فى فيلم " شاطئ الذكريات " ١٩٥٥ كانت أكثر حزنا وخطيئة باعتبار أن الشاب الذى أخطأت معه ظل يلاحقها حين عودته من السفر ، وكانت قد تزوجت أخاه فقلت الأغنيات الخفيفة ، أو بالأحرى لم يكن هناك داع للغناء بعد أن اشتدت المأساة ، وقد غنت شادية فى القسم الأول من الفيلم أغنيات ثلاث هى " شبك حبيبى " و " أحب بكرة " و " ياللا يا ريس " وكلها من كلمات فتحى قورة وتلحين منير مراد .

وابتداء من هذه الفترة اشتهرت شادية بأغنياتها الدويتو ، فغنت أمام عبد الحليم حافظ " تعالى أقول لك " و " أحتار خيالى " و " لحن الوفاء " ثم " احنا كنا فى " فى فيلم " دليلة " لمحمد كريم ، ثم " لو سلمتك قلبى " أمام كمال حسن فى " ربيع الحب " لإبراهيم عمارة . وفى عام ١٩٥٧ غنت " يا سلام على حبي وحبك " أمام فريد الأطرش فى فيلم " أنت حبيبى " ليوسف شاهين . وهذه الدويتات تعكس بدايات الحب وتولده بين شاب وفتاة قبل أن تتنامى المشاعر العاطفية بينهما .

والغريب أن قوة أدوار شادية كانت لاتزال تتأرجح بعد أن صارت لها هذه المكانة كممثلة ومطربة ، حيث رأيناها فى دور شبه ثانوى فى فيلم " شباب امرأة " لصالح أبو سيف ، وغنت أغنيتين .

ورغم أن شادية قد وقفت أمام نجوم طرب ، فإنها فى كل الأفلام التى عملت فيها كان عليها أن تغنى أغنياتها الخاصة بها التى تعبر عن مشاعرها ، مثلما حدث فى " إنت حبيبى " ، و " دليلة " وكافة الأفلام المذكورة . وبالطبع فإن هذه المرحلة لم تأت من فراغ ، بل كانت قد غنت

دويتات أخرى أمام منير مراد الذى لحن لها فى حياتها كمّاً كبيراً من أغانيها الخفيفة .

والفترة الهامة من حياة شادية كمطربة استمرت حتى عام ١٩٦٢ ، ولكنها منذ منتصف الخمسينات بدأ عدد الأغنيات يقل وتلاشت تدريجياً صورة البنت الدلوعة لتحل محلها الفتاة الخاطئة ، حيث جسدت مثل هذه الشخصية فى أكثر من فيلم منها "وداع فى الفجر" و "لواظظ" ، و "قلوب العذارى" و "الهاربة" ، و "المرأة المجهولة" ، ثم هى تكاد أن تخطىء فى "لوعة الحب" بعد أن وقعت فى غرام زميل زوجها الغائب .

وكما نلاحظ فإن أغلب هذه الأدوار لم تكن لامرأة تعمل فى الطرب ، ولا حتى فى الملامى الليلية ، وقليلة هى الأفلام التى رأيناها تقوم فيها بدور فنانة ، حتى وإن حدث ذلك فى فيلم "لا تذكرينى" لمحمود نو الفقار عام ١٩٦١ ، فإنها لا تغنى أمام الناس .

وغالباً ما تكون الفتاة الخاطئة أقل قدرة على الشقاوة ، خاصة بعد الخطيئة حيث تطاردها فعلتها ، ويلحقها ماضيها ، لكن الغريب أن أدوار الممثلة بدأت تنقلب تماماً ، فهى شريرة فى فيلم "أرحم حبيبى" لبركات ١٩٥٩ ، تحاول أن تستأثر بزواج أختها وتمتلك الرجال وتوقع بين الأسر السعيدة ، ثم هى فى النهاية ستدفع الثمن ، بل إنها قامت فى فيلم "لواظظ" لحسن الإمام ١٩٥٧ لأول مرة بدور بنت ليل ، هذا الدور الذى سيلتصق بها لفترة طويلة خاصة فى الستينات . ولو نظرنا إلى أغانيها فى هذا الفيلم لوجدنا أن مؤلفها هو فتحى قورة وهى "أنا لواظظ" ، و "ياوادي حيلة" ، و اسكتش العرايس .

كما أن نوع الأغنيات قد تغير فى فيلم "حب من نار" لحسن الإمام أيضاً عام ١٩٥٨ ، مثل أغنية "أحسن لها" التى غنتها مع المجموعة و

"يويويو" و هنا كانت قد استعانت بمؤلفى أغانى آخرين مثل حسيب غباشى وصالح جودت ، لكنها عملت فقط مع الملحن محمود شريف ، ومن الملاحظ أننا هنا أمام أغنيات سينمائية فى المقام الأول لم تلفت أنظار الناس إذاعيا ولم تذع على الناس ، وقد تكررت هذه الظاهرة فى أفلام كثيرة تنتمى إلى هذه المرحلة ، مثل أغنياتها فى فيلم " قلوب العذارى " لحسن الإمام أيضا عام ١٩٥٨ ، ومنها " الانتظار " ، و " الحصاد " ، و " هوانا " وهى من تأليف فتحى قورة وألحان الشريف عدا الأغنية الأخيرة التى لحنها منير مراد .

ولعل بعض الأغنيات كانت تقلت أحيانا إلى الإذاعة ، مثلما حدث فى فيلم "أرحم حبيبى" ، وقد عكس هذا شكل الأغانى التى شددت بها المطربة فى الكثير من أفلامها ، وما اشرنا فإن أغنياتها فى فيلم " أرحم حبيبى " لبركات قد زحفت إلى الإذاعة وهى أغانى باقية فى أذهان الناس ، ومنها مثلا "العروسة" التى تقول فى بدايتها :

خطابك كثير وقالوا لى	تستاهلى الذهب واللولى
من بين الحبايب واحد	بتشاورى عليه وتقولى
حبيبى أهـوه	خطيبى أهـوه
ما فيش غيره لى	وما فيش غيرى له

ثم أغنية " إن راح منك يا عين " ، وكل أغنيات الفيلم من تأليف فتحى قورة وتلحين منير مراد . وقد اتخذت الأغنيات أشكالا مختلفة فى أفلام مثل " المرأة المجهولة " حيث غنت سعاد وهى حبيبة زوجها وزوجة سعيدة ، ثم اختفى الغناء من حياتها تماما بعد أن بدأت المشاكل تزحف على حياتها ، وفى " لوعة الحب " لصلاح أبو سيف ١٩٦٠ غنت لحبيبها سائق القطار وهى أغنيات لم تتبق مع الزمن سوى فى دائرة الأفلام التى غنت فيها .

ولا يمكن أن نضع قاعدة عامة لأغنيات شادية فى هذه الأفلام ، فبعض الأغنيات كانت تتجح بشكل بارز وتختفى بعض الأغنيات الأخرى ، وصارت تغنى على الأكثر أغنيتين فى بعض أفلامها ، مثلما حدث فى "التلميذة" لحسن الإمام ، حيث غنت "سونة " ، و " فوق يا قلبى " ، وفى فيلم " الزوجة ١٣ " غنت " على عش الحب " ، و " وحياة عنيك " ، ثم غنت " نوى جوى " فى فيلم " زقاق المدق " لحسن الإمام ١٩٦٣ ، وكان المفروض أن تغنى بسبوسة لكن زمن الفيلم لم يحتملها ، فتم حذف الأغنية من الفيلم .

وشينا فشيئا كانت شادية قد تخلصت لبعض الوقت من المطربة ، وصار عليها أن تكون ممثلة فقط ، وبدا هذا واضحا فى شخصية الفتاة الضائعة فى فيلم " المعجزة " لحسن الإمام ، ولم يكن هناك أى داع لإضافة أغنية . وهى الفتاة التى يطاردها خطيبها المتشرد ، وتحاول إحدى الصحفيات إخراجها من عالم القمامة إلى عالم أفضل ، ورغم أن هذه الفتاة أحببت خطيب الصحفية فإنها لم تغن ، أى أنها لم تشعر بيهجة الحب الذى صار عليها أن تتخلى عنه بسرعة بعد أن عرفت أن الشاب هو خطيب الفتاة صاحبة الفضل عليها .

لذا ، فإن أدوارها التالية التى لم تغن بها لم تكن بمثابة مفاجأة ، بل بدا الأمر ممهدا للمطربة التى صارت امرأة ناضجة وممثلة يمكنها أن تحمل هذا التغيير بكل تميز وهى بذلك تكون حالة خاصة وفريدة فى السينما المصرية لم يسبق لمطربة أن مرت بها ، سواء من قبل أو من بعد ، وقد حدثت بشكل ضيق فى السينما العالمية لدى فرانك سيناترا فى هوليوود ، ثم لدى جوى هولىداى فى إيطاليا ، وأيضا ادريانو شلنتانو فى إيطاليا .

ولم يكن ذلك قاعدة بالنسبة للفنانة ، فقد ظهرت كمطربة فقط تغنى أمام الجنود العائدين من اليمن فى فيلم " منتهى الفرح " لمحمد سالم عام

١٩٦٣ ، لكنها لم تغن فى " الطريق ، و " مراتى مدير عام " ، و " كرامة زوجتى " . وفى عام ١٩٦٧ عادت للغناء فى دويتو " حاجة غريبة " أمام عبد الحليم حافظ فى " معبودة الجماهير " ، والغريب أنها تركت زميلها المطرب يستأثر وحده بغناء أربع أغنيات أخرى فى الفيلم ثم غنت فى خلفية المشاهد فى " شىء من الخوف " لحسين كمال .. وغنت أغنيتين فى " نصف ساعة جواز " وهما أغنيتان خفيفتان تعودان بالمطربة إلى بداياتها الأولى فى السينما .

والأفلام التالية لشادية كانت بمثابة ابتعاد واقتراب من الغناء . فقد تغنى فى فيلم أغنية أو أغنيتين على أكثر تقدير ، أو قد لا تغنى بالمرة ، فهى تغنى " على " فى " لمسة حنان " لحلمى رفلة مكتشفها الأول عام ١٩٧١ ، ثم غنت العديد من الأغنيات فى " أضواء المدينة " لفطين عبد الوهاب .

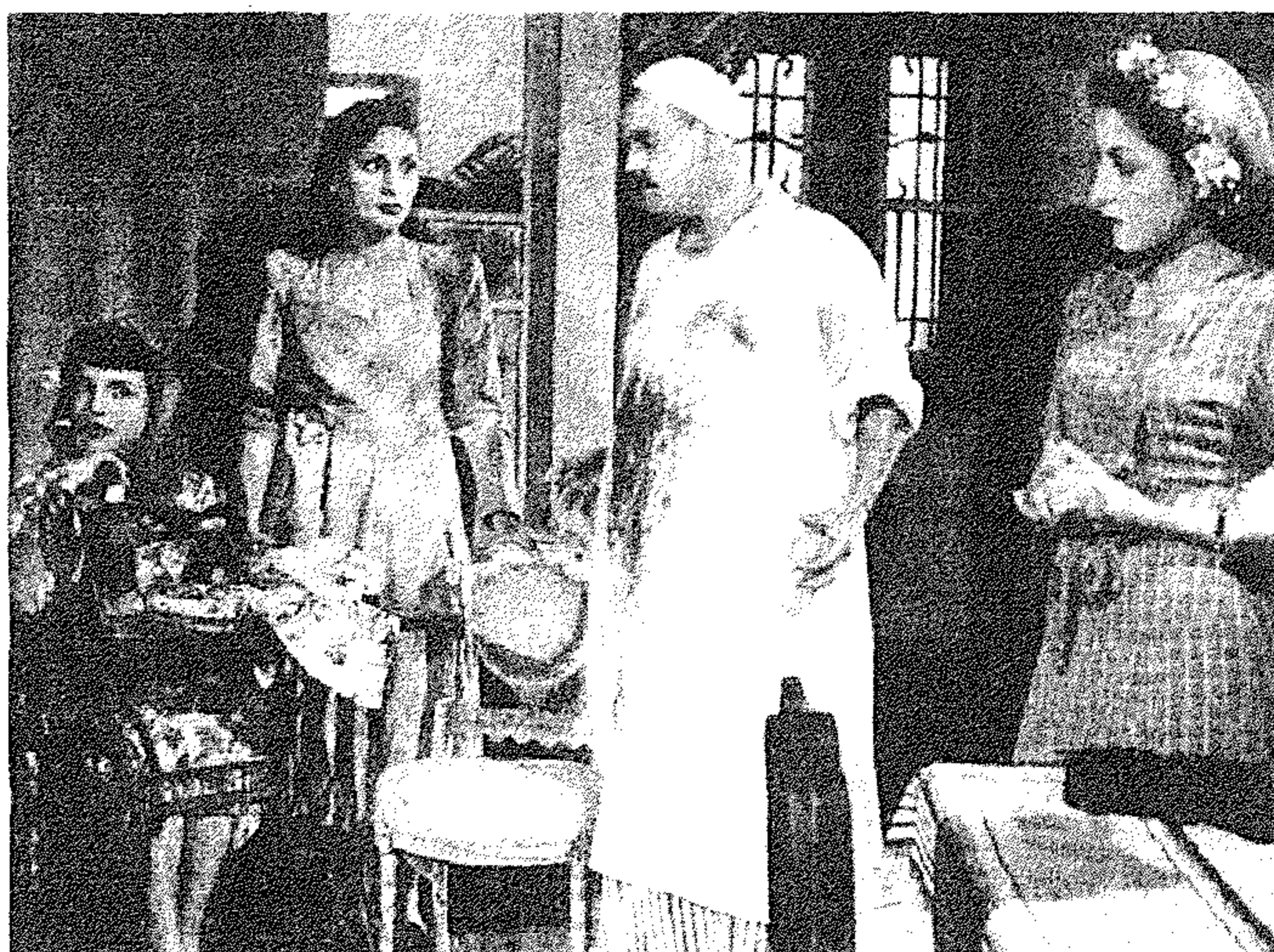
وفطين هو المخرج الأكثر اقتناعا فى أفلام شادية الأخيرة بموهبتها كمطربة ، وهو الوحيد الذى أتاح لها أن تغنى كل هذه الأغنيات فى أغلب أفلامه ، وفى فيلمه " أضواء المدينة " منحها فرصة الغناء الجماعى لأكثر من ست أغنيات ؛ اشترك فى هذه الأغنيات بالأداء كل من أحمد مظهر وعبد المنعم إبراهيم وجورج سيدهم ، وآخرين ، ومنها " سلامة " ، " والله يابوصة " ، و " عطشان يا صبايا " ، و " صفر يا وابور " وأغنية " الجدة " ، بالإضافة إلى أغنيتين فرديتين هما " حبه بحبه " ، و " الهداوة " .

والغريب أن هذه الأغنيات كانت أيضا سينمائية ، لم نسمعها بعيدا عن شاشة الأفلام ، فى الوقت الذى لمعت فيه شادية كمطربة إذاعية فى المقام الأول من خلال أغنيات من طراز " قولوا لعين الشمس " ، و " عنب بلدنا " ، و " قاللى الوداع " ، و " آخر ليلة " و " أتعودت عليك و " رحلة العمر " وغيرها .

وحتى فيلمها الأخير " لا تسألنى من أنا " فإن شادية لم تكف عن الغناء حيث غنت " مين بماله " وهى أغنية قدسية ، بقت أيضا فى تراث الفنانة .

تركت شادية وراءها ١١٠ فيلما ، مثلت أكثر من نصفها تقريبا فى السنوات الست الأولى من حياتها ، وغنت فيها أغلب رصيدها الفنى . وكما نرى فإن الكثير من هذه الأغنيات فردى شدت بها فى الطبيعة أو فى غرف مغلقة .. وقليل ما كانت تغنى فى استعراضات مثلما حدث فى نهاية فيلم "أنا وحبيبى" وذلك بالطبع حسب طبيعة الدور .





شادية فى لقطة من فيلم " مشغول بغيرى " إنتاج عام ١٩٥١



الفصل الثامن عشر



عبد العزيز محمود

جاء هذا الجيل بكل ما لديه من موهبة وشهرة على المستوى الشعبى إلى السينما من أجل أن يغنى فى المقام الأول .

وعندما ظهر عبد العزيز محمود فى نهاية أحداث فيلم " قلبى دلىلى " لأنور وجدى عام ١٩٤٧ ، ظهر باسمه كمطرب شعبى يغنى فى الأفراح ، ارتدى الجلباب ووقف وسط الفرقة الغنائية والراقصة يغنى بكل حيوية وشباب وقدم أغنية الأفراح الشهيرة " يا نجف بنور يازين العرسان " .

أى أن عبد العزيز محمود كان فى تلك الفترة معروفا خارج السينما كمطرب شعبى ، وكان قد سبق له الظهور فى أدوار صغيرة فى السينما منها دوره فى أفلام من طراز " عريس الهنا " لإبراهيم لا ما ١٩٤٤ ، و " أول نظرة " لنيازى مصطفى ١٩٤٦ ، وكان المطرب معروفا لدى الناس على المستوى الشعبى من خلال الإذاعة التى ساعدت فى انتشاره .

عبد العزيز محمود _____ أبطال المشهد الغنائى

وقد ظل عبد العزيز محمود يتنقل من الأدوار الصغيرة فى السينما ويكتفى بالغناء فى أفلام من طراز " فتنة " لمحمود إسماعيل ١٩٤٨ ، و " البوسطجى " لكامل التلمسانى ١٩٤٨ و " الحلقة المفقودة " لإبراهيم لاما و " فوق السحاب " إخراج محمود نوالفقار ، وكلها من إنتاج عام ١٩٤٨ إلى أن جاء العام التالى كى نراه فى أول بطولة مطلقة ، ولاشك أنه كان فى حاجة إلى مخرج من طراز عباس كامل ليمنحه الفرصة المهمة ، وهو نفس الشئ الذى حدث مع زميله كارم محمود أيضا .

وفيلم " منديل الحلو " لعباس كامل يحمل كافة السمات التى اتسمت بها أفلامه ، فلا بد من وجود مطرب وراقصة . ولأن عباس كامل هو المخرج فلا بد من وجود سعاد مكاوى ، والفيلم كما نعرف يحمل اسم أغنية اشتهر بها المطرب فى تاريخ حياته الفنية . وقد نظر عباس كامل إلى مطربه بما يناسبه من أدوار ينظر إليها الناس على أنها قريبة من الحقيقة ، فأسند إليه دور الصانع الشعبى ، نجار ، أو صرماى . فهو فى هذا الفيلم يؤدى دور صانع شعبى يصلح الأحذية للجيران ويغنى " يا شبشب الهنا ، ياريتى كنت أنا " ، وهو يقوم برتق وإصلاح الشبشب الذى ترتديه الحبيبة . ويعكس هذا النوع من الغناء شكل الطرب فى السينما والمجتمع فى تلك الآونة ، ولاشك أن ما أنشده عبد العزيز محمود صار فيما بعد من التراث ومقبولا ، فالناس تستمع إليه الآن وتراه على شاشات التليفزيون باعتبار أنه الماضى الجميل .

والأوسطى عزوز هذا يحب جارتة التى تعيش مع والدتها ويتقدم لخطبتها مما يثير حقد نعيم الحلاق الذى يحبها أيضا ، يدبر مكيدة ويخبر عزوز أن عزيزة تعمل بملهى ليلى تحت اسم قطر الندى وهو يعرف أن هناك راقصة تشبه عزيزة تماما هى قطر الندى ، وتتجح المكيدة ويهجر

الأوسطى حبيبته . وعلى جانب آخر فإن المليونير شتا بك يقع فى حب قطر الندى ويهديها جوهرة ثمينة . يدبر مدير المسرح حيلة للاستيلاء على الجوهرة ويستغل الشبه بين قطر الندى وعزيزة ويطلب من هذه أن ترقص بدلا منها ، وينتهز المدير انشغال قطر الندى بالبحث عن حقيقة عزيزة فيسرق الجوهرة ، ثم تثبت الحقيقة وتتزوج عزيزة من الأوسطى عزوز .

هى إذن نفس الأجواء ، كبارية ، راقصة (هنا راقصتان) وأغنيات خفيفة ، ومشكلة بوليسية عابرة وأشخاص أشرار يعرقلون مسيرة الحب ، والغريب أن عبد العزيز محمود قد سار فى نفس المسار الذى مشى فيه كارم محمود ، فحصر أعماله مع مخرجين بأعينهم آمنوا بأن هذا النوع من المطربين مطلوب فاستفادوا منهم وسعوا للتعامل معهم ، مثل حسين فوزى وأحيانا نيازى مصطفى .

وقد غنى عبد العزيز محمود أغنية " منديل الحلو " فى حفل ، ومن حوله الراقصة تحية كاريوكا ترقص وتتمايل ، ومن حولهما مجموعة من الراقصات المساعدات اللاتى يغنين كورس .

منديل الحلو يا منديله على دقة قلبى باغنى له
آه يا سيد المنانيل محلاك يا جميل على خصر نحيل يقطر ويميل
ولا غصن البان يا سلام سلم منديل الحلو
وبقاله زمان والله ما سلم منديل الحلو
والنبي لاحكى له وأغنى له

وقد دفعت هذه التجربة بالممثل أن يأخذ البطولات المتكررة فى سنوات قليلة لا تتجاوز الخمس وبدأت رحلته توأم لرحلة كارم محمود ، نفس المخرج ، ونفس الموضوعات والأبطال . فى عام ١٩٥٠ قدم ثلاثة أفلام هى " أسمر وجميل " لعباس كامل ، و " ساعة لقلبك " لحسن الإمام الذى لم يكن فيه سوى مطرب لا أكثر .

وفى " أسمر وجميل " قام المطرب الشعبى بدور بئاع روبابيكيا بحب فتاة تباع له ملابس جدتها ، يفتح البائع الحقيبة بمنزله ويمر فى بطانتها على ثروة طائلة مخبأة داخلها تزيد على المائة ألف جنيه ، يصدم البائع حين يرى هذه الثروة ويقع فى حيرة بين أن يسلم الحقيبة لأصحابها أو يحتفظ بها لنفسه ، ثم تأخذه سنة من النوم ليعمل عقله الباطن فيرى أن المال الذى هبط عليه من السماء قد جر عليه الكثير من المشاكل ويستيقظ من حلمه .

ومن الواضح أن أسماء الأفلام التى قدمها عباس كامل لمطربيه كانت تحمل أسماء أغنيات فى الفيلم مثل " أسمر وجميل يا أبو الخلاخيل .. ماحلاك يا جميل يا أبو خصر نحيل " .

وقد شجع نجاح هذا الفيلم على المستوى الشعبى أن يدخل عبد العزيز محمود فى العام لتالى فى تجربة إنتاج فيلمه الأول الذى يحمل اسما مشابها " خد الجميل " واستعان بنفس البطولة الراقصة أمام سامية جمال ، وبدا كأنه يقدم نفس الفيلم بشكل مختلف ، وجاء المخرج عباس كامل بنفس الطاقم الذى يعمل معه من فيلم لآخر ، ومثلهم من سعاد مكاوى وحسن فايق وشكوكو إلى محمد التابعى وسيد بدير وعمر الجيزاوى .

ومن الواضح أن عبد العزيز محمود قد استأثر وحده بالغناء فى الفيلم رغم وجود شكوكو وسعاد مكاوى حيث قام بتلحين كل أغنيات الفيلم وغناءها عدا استعراض الطيارة الذى كتبه فتحى قورة ، وفيه ساهم بالغناء مع كل زملائه فى الفيلم بمن فيهم محمد التابعى (كبير الرحيمية) نفسه .

والقصة هنا عن كبير الرحيمية ، وهو رجل ثرى عقده فى حياته أنه يكره الغناء ويعتبره من المحرمات ، له ابن عم يعمل طبيبا بيطريا ، يحب الابن إحدى الراقصات ، تكتشف الراقصة فى حبيبها حلاوة الصوت

فتعرض عليه أن يغنى فى الكباريه الذى تعمل فيه ، يرفض بالطبع من منطلق أن والده يكره الغناء وخوفاً منه ، وبمرور السنوات يفقد الرجل الثرى جزءاً من ثروته ويصبح على وشك الإفلاس وتقوم الراقصة بإنقاذه من هذا الإفلاس وتكون هذه الحادثة نقطة تحول فى حياة هذا الرجل الثرى فتتغير نظرته إلى الغناء والفنانين ، ويبارك ابنه فى هذا المجال ويوافق على زواج ابنه من الراقصة .

والثراء هنا لا يعنى رقى المستوى الاجتماعى الذى يعيش فيه بطل الفيلم ، فهو ثرى ريفى لم ترفع أمواله من درجة ثقافته ، ولذا فإن عبد العزيز محمود هنا يرتدى الزي البلدى والريفى شأنه شأن الأدوار التى قام بالعمل فيها . وكان يتخفى أحيانا فى ملابس أخرى من أجل أن يغنى دون أن يعرف أحد هويته ، مثلما فعل وهو يغنى على رقص سامية جمال واحدة من أجمل أغانيه وأكثرها رشاقة وهى " على رقص جميل " التى كتبها فتحي قورة وفيها يردد :

عبد العزيز محمود : على كل رقص جميل نقوم سوا نغنى

وكل قلب عليل لقي الدوا يغنى

والحلو لما يميل ويا الهوا نغنى

والمغنى فن جميل ياللا سوا نغنى

كورس : على كل رقص جميل نقوم سوا نغنى

عبد العزيز محمود : ياللى حبيبك راح عنك بعيد غنى

عايز تعيش مرتاح وتكون سعيد غنى

وف بهجة الأفراح وف كل عيد غنى

دى الدنيا من غير مغنى فاضية وملهاش معنى

دا المغنى فن جميل ياللا سوا نغنى

وقد رقصت سامية جمال دوما على أنغام وأداء عبد العزيز محمود سواء فى الأغنية السابقة ، أو فى الأغنية التى تحمل اسم الفيلم والذى كتبه فتحى قورة ، وهو لحن ينتمى إلى السامبا ، لدرجة أنه فى أحد مشاهد الاسكتش ارتدت سامية جمال ملابس هاواى ووضعت الزهور حول صدرها وعلى شعرها ، أما هو فلف وسطه بشال يضعه عادة الرجال فى هذه المنطقة وراح يردد مع الكورس :

خد الجميل يا جمال خده أه منه آه ده أنا مش قده

خد الجميل

وهنا يدخل لحن السامبا على كلمات الآتية :

الورد غنى فى بستانه على أغصانه اسمك يا جميل

وقال يا نور العين منك يا جميل

وقال يا نور العين يا سلام

جبت الجمال ده منين يا سلام

ده مهما يرسم فيه رسام والله ما يخرج من ايده

خد الجميل يا جمال خده

وفى نفس السنة بدا أنور وجدى كمنتج كأنه يقرأ نجاح فيلمه " شباك حبيبى " ، فارتضى أن ينتجه ومن الواضح أن وجدى قد تنازل كثيرا فى هذا الفيلم ، سواء عن الإخراج فتركه لعباس كامل ، ثم البطولة المطلقة فتركها لعبد العزيز محمود ، وارتضى هو أن يقوم بدور زوج المرأة الثرية التى أخطأت ، ولكن يتم تبادلها ليلة الدخلة بامرأة أخرى تشبهها .

وقد وجد عبد العزيز محمود نفسه هنا لأول مرة أمام مطربة وليست راقصة لذا استأثرت نور الهدى بالغناء وحدها كما كان على سعاد مكاوى أن تفعل فى أفلامها مع عباس كامل .



عبد العزيز محمود _____ أبطال المشهد الغنائى

وعبد العزيز محمود هنا نجار شبابيك ، عليه أن يقوم بإعداد شباك لحبيبتة الممرضة التى تسكن قبالتة لكن زوج أم الممرضة يقف ضد الزواج لأنه يطمع فى الزواج من أخت النجار مما يولد متاعب باعتبار أن النجار قد أعطى كلمته لشاب آخر (شكوكو) كى يتزوج من الأخت التى يحبها ، وأثناء عمل الممرضة تأتى ابنة نوات وقعت فى الخطيئة ولها ابنة ثمرة هذه الخطيئة ، ونكتشف أنها تشبه الممرضة ، لذا فإنها تطلب من الممرضة أن تحل محلها وتتبادلان الموقع لبعض الوقت مما يعرض الممرضة للمشاكل ، حيث يتصور أهلها البسطاء أنها قد أخطأت ويحبسونها فى المنزل وتحاول ابنة النوات إفهام الأم الحقيقة كما تجد الممرضة نفسها أمام رجل ثرى فى ليلة زفافه وتحاول أن تهرب منه بلا جدوى . وفى اللحظة الحرجة يتم اكتشاف الحقيقة ويعود كل طرف إلى جبهته .

والبطولة المطلقة بالطبع هنا لنور الهدى التى غنت أغنيات عديدة بنفسها ، وهى ليست من الحان عبد العزيز محمود مثلما يحدث عادة فى أفلام أخرى ، ومنها أغنية " ليلة خطوبتى " التى كتبها حسن توفيق ولحنها محمود الشريف ، وهما أيضا اللذان اشتركا فى أغنية " ماما " كما أن نور الهدى غنت قصيدة تنسب إلى عمر بن الفارض ومن تلحين رياض السنباطى نقول فيها :

غيرى على السلوان قادر وسواى فى العشاق غادر

أما عبد العزيز محمود فقد غنى لنفسه الأغنية التى تحمل اسم الفيلم وبدا كأنه يتغزل فى الشباك ويمسك بأبواب النجارة ويردد من كلمات حسن توفيق :

شباك حبيبى يا خشب الورد .. وبالى الورد

يوم ما يلاقيك يضحك سنك

لك درفتين حىضموا القد .. وورد الخد

والورد بكره يغير منك

شباك حبيبى خ ألوم م الفجر .. وأشوف البدر بيفتحه سنه فى سنه

وان مره شفته وكان مقفول .. ح المح على طول

حبيبى ورا شيش الجنة

وأسوة بكل أفلام عباس كامل الغنائية ، فهناك استعراض رئيسى فى منتصف الأحداث وليس فى نهايته مثلما يحدث فى أفلام فريد الأطرش ، ويتم هذا الاستعراض فى ملهى ليلى ويشترك فيه أكثر من نجم غناء أو كورس ، وهذا الاستعراض أيضا على شباك الحبيب ، كتبه فتحى قورة فى مقدمته :

شبابيك الحبايب مالها .. سيبانى متيم بيكى

وفتحها الغرام وقفلها .. وأنا حابر على شباكى

شبابيك الحبايب

وفى نفس السنة خرج عبد العزيز محمود من عالم المخرج الذى يعمل معه ، فيعمل مع نيازى مصطفى فى " وهيبة ملكة الغجر " ويعمل مع طاقم مختلف فلا راقصة ولا أجواء غناء سوى " كوكا " وجمال فارس ، والفيلم عن مجموعة من الغجر يقيمون فوق قطعة أرض يزرعونها ، إلا أن صاحب الأرض يطردهم ، وتقابل مجموعة الغجر قرار الطرد بأن يخطفوا ابنته الصغيرة ، يبدأ ابن صاحب الأرض وصديقه فى البحث عنها فتتكرر زعيمة جماعة الغجر فى ثوب فتاة حسناء ، تتقابل مع صديق ابن صاحب الأرض فيقع كل منهما فى حب الآخر ويتفقان على الزواج إلا أن تقاليد جماعة الغجر تقف حائلا أمام إتمام هذا الزواج فتضطر زعيمة الغجر إلى أن تمارس الغناء والرقص فى إحدى الصالات ، تتقابل مع ابن صاحب

عبد العزيز محمود _____ أبطال المشهد الغنائى

الأرض فيحبها ويزداد تعلقا بها دون أن يعرف أن فتاته الحسناء هى زعيمة العجر ، وحين يطلبها للزواج يكتشف الحقيقة ورغم ذلك يتزوجان .

ومثلما فعل حسين فوزى مع كارم محمود حين أحس أنه من الممكن الاستعانة به فاختره فى فيلم " نور عيونى " ، فإنه استعان بعبد العزيز محمود ليقوم بدور البطولة فى فيلم " جنة ونار " عام ١٩٥٢ . وقد خلا الفيلم بالطبع من كافة الطاقم الذين يعملون عادة مع عباس كامل وتغير الموضوع بعض الشيء . وهنا يقوم عبد العزيز محمود بدور مطرب مشهور أحب فتاة بادلته نفس المشاعر ، يحاول بشتى الطرق أن يسعدها وأن يتيح لها فرصة الحياة الكريمة . يتقدم لخطبتها ولا يتوانى عن التضحية من أجلها ، إلا أن شابا غنيا يتقدم لها ، لذا يقرر أن ينسحب من حياتها لتتعم بحياة كلها رغد وحب ، وذلك كى توفر حياة سعيدة لأسرتها البسيطة .

أما التجربة الثانية لعبد العزيز محمود مع مخرج آخر غير عباس كامل فهى " عشان عيونك " ١٩٥٤ لأحمد بدرخان ، الذى لم يقدم من قبل أفلاما غنائية خفيفة . ومن الواضح أن المخرج هنا قام بإخراجه من دائرة الجو الشعبى والمهن الحرفية كى يجعله مجددا مطرب يعانى من أنه لا يستطيع استكمال رسالته الفنية ، حتى يواجه متاعب مع والد حبيبته العزيزة نوال ، حيث قامت زوجة أبيها بخطبتها لأحد عشاقها ، يجاهد المطرب الشاب فى إفشال هذه الخطبة والحصول على حبيبته . يحقق المطرب شهرة فى عالم الفن ويصبح أحد نجوم الغناء المرموقين ، وبعد أن يغدو ثريا يطلب من أحد أشهر أطباء العيون إجراء عملية جراحية فى عينى جارتة لاستعادة بصرها ، تنجح العملية دون أن تعرف زوجة الأب وتبدأ نوال فى اكتشاف دناءة خطيبها وزوجة الأب . يقوم الأب بتطليق زوجته ويزوج ابنته إلى المطرب الشاب .

ومن أغنيات الفيلم " وحياة ما حبيبك " :

وحياة ما حبيبك عنيا .. وفى قلبى خبيته
وحياة سهد الليالى .. والليل يشهد عليا
فى كل يوم أدارى .. حبك بيغيب شوية
يا سايق الدلال .. حاسب م الهوا
دا كل يوم فى حال .. يا الجرح يا الدوا
علمتى السهر .. ونسيتى يا قمر

وهذه الأغنية أنشدها فى بيت الحبيبة فى عيد ميلادها وأبدت فيها
زوجة الأب اعتراضها ، أما الأب فكان سعيداً .

فى بداية هذا العام كان عبد العزيز محمود قد اختار نيازى مصطفى
ليقدم له أجمل أفلامه الغنائية على الإطلاق ، وذلك فى " تاكسى الغرام "
الذى قام المطرب بإنتاجه بنفسه ، وأختار مجدداً أن تكون شريكته مطربة ،
تمثل امرأة من حى راق جسدها هدى سلطان ، هذه الفتاة تتعرف على
سائق تاكسى قام بتوصيلها ذات يوم ، تتوطد قصة حب بين الاثنين لكن
السائق يحاول كتمان مشاعره لمعرفته للفارق الهائل بينهما اجتماعياً ، لذا
يرفض أن يتزوجها ، وتسعى إلى تدبير حيلة حيث ترتدى ملابس فتاة فقيرة
تعمل فى أحد الملاهى كمطربة ، وتطلب الفتاة الثرية من سائق التاكسى أن
يقابل أختها فى الملهى ، يقع فى غرام المطربة ويشاركها فى أداء النمر
الغنائية ويحققان النجاح ، ثم يكتشف الحقيقة فيحاول بعض العوازل إقامة
وقعة بين الطرفين لكنهم يفشلون .

وقد غنى عبد العزيز محمود هنا وحده . كما غنى مع هدى سلطان
واحدة من أجمل ما التصق لدى الناس من أغنيات ، وهى استعراض تاكسى
الغرام الذى صور على المسرح حيث نرى سائق تاكسى يتجه إلى محطة

عبد العزيز محمود _____ أبطال المشهد الغنائى

بنزين تديرها بنات محاولا ملء السيارة بالبنزين وأغلب كلمات الأغنية
تردها هدى سلطان :

يا تاكسى الغرام يا مقرب البعيد
ومسابق الحمام والسكة الحديد
لا لك جناحين ولا موتورين
هدى : أنت وهو دور لف على اليمين ... كلكم طابور ناحية البنزين
اسألوا الزبون عايز كام جالون

هو : أنا طالب الهوى
هدى : دا الهوا هنا .. لحبايب قلبنا
وسع أنت وهو قوام قوام
وانت خش جوه خطوة للأمام
افتحوا الطريق لتاكسى الغرام

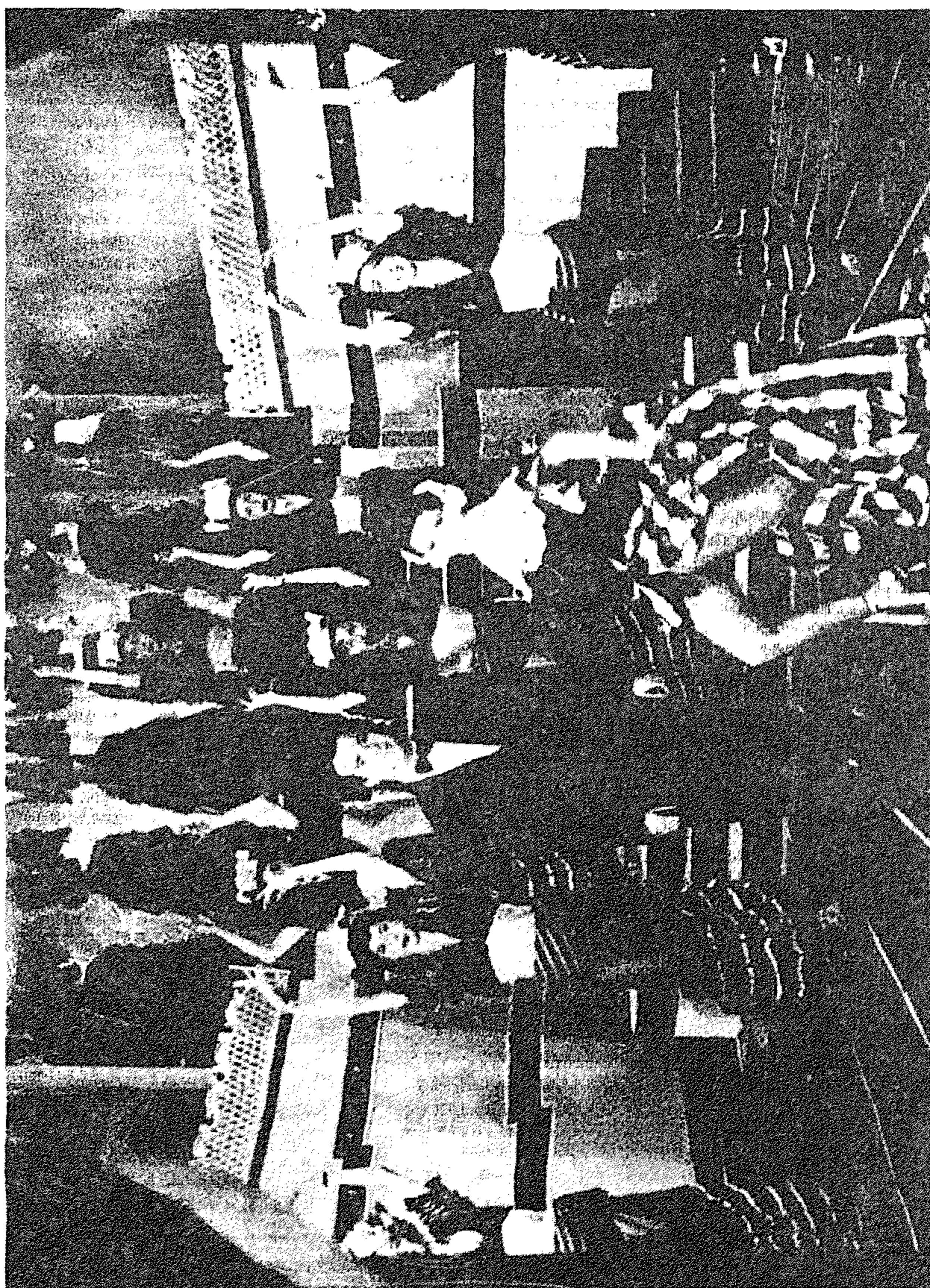
أما آخر أفلام عبد العزيز محمود فقد عاد فيه إلى عباس كامل وهو " عروسة المولد " ١٩٥٥ ، والذي عاد فيه إلى نفس العالم والأشخاص الذين يقدمهم المخرج ، والفيلم يدور حول عروس من الحلوى تمررت على حالها وودت لو عاشت كبناات جنسها ، واستجاب القدر لندائها فتحولت من جماد إلى إنسانة ، وفى المجتمع تقابل أبو الفوارس الذى تحبه .

وقد جمع عباس كامل أكبر قدر من نجوم الكوميديا بالإضافة إلى نجوم الطرب والاستعراض ، مثل راقص الباليه - فى ذلك الوقت - محمود رضا وأبطال فرقة ساعة لقلبك ، أبو لمعة والخواجة بيجو ، وفصيح بيه ، بالإضافة إلى سعاد مكاوى وشكوكو . وجسدت دور عروسة المولد تحية كاريوكا ، وكتب فتحى قورة الأغنيات أما مرسى جميل عزيز فكتب أغنية حلوين قوى ، وقد لحن كل الأغنيات عبد العزيز محمود والذى بدا كأنه يودع السينما فى آخر مقطع من أغنية " صبرت قلبى " وهو يردد :

فى البعد مهما بكيت .. مش راح يفيد البكا
ولو بينفع ياريت .. ماكانش حد اشتكا
رايحة وسايبانى .. والدنيا إيه بعدك
لاقية حبيب تانى .. ولا سلوى فى بعدك

ومن الواضح أن هذا العصر قد انتهى بتوقف كل من عباس كامل
وحسين فوزى عن العمل فى هذه الأفلام ، بينما اتجه نيازى مصطفى إلى
أفلام الحركة وتقلص عصره بأكمله كى يتغير إلى الغناء دون أى استعراض
كما نرى فى أفلام قام ببطولتها عبد الحليم حافظ ثم ماهر العطار ومحرم
فؤاد وغيرهم فيما بعد .





مسرح بديعة جمع بين تحية كاريوكا وكارم محمود، ثم جمعتهما السينما



كارم محمود

كارم محمود هو أحد المطربين الذين جاءوا إلى السينما من خلال الغناء في مناسبات سعيدة تتخلل قصص الأفلام ، كالغناء في الأفراح أو الملامى الليلية ، ثم بدأ نجمهم فى الصعود شيئاً فشيئاً حتى صاروا نجوماً وأبطالاً فى الأفلام الغنائية .

حدث هذا مع أسماء عديدة منها محمد الكحلاوى وعبد العزيز محمود ومحمد رشدى ، والغريب أن كلاً منهم كانت علاقته بالبطولات السينمائية فقيرة للغاية ، لكنها لا تتعدى أن تكون بضعة أفلام تواجه المطرب فيها . والغريب أنهم قد اختفوا تماماً بعد ذلك عن السينما وإن ظلوا يغنون فى الحياة العامة كالحفلات والإذاعة وأيضاً فى الأفراح بالنسبة للبعض .

كـارم محمود _____ أبطال المشهد الغنائى

وقد دخلوا جميعا باعتبارهم المطربين الذين يغنون ، لذا فإن الناقد لو نظر إلى هذه الأفلام أو الأدوار باعتبار أهميتها الفنية فسوف يضع كل هذه الأعمال بلا استثناء على الهامش ، ولو نظرنا على سبيل المثال إلى الأفلام المائة التى اختارها النقاد كأحسن الأفلام فإننا سنجد أن السينما الغنائية تتقهقر بشدة ، وذلك لأن صناع هذه الأفلام نظروا إلى العمل فيها كأنها فى غالب الأحيان بديل عن الكباريه والملاهى الليلية ، فأبطال هذه الأفلام يبحثون عن فرص الغناء والمجد ، وأقصر طريق إلى ذلك هو الكباريه .

وقد حبست السينما هؤلاء المطربين فى دور المطرب الشعبى ، وهذا المطرب كل ما يحلم به أن يصبح مغنيا فى كباريه يرضى عنه جمهور الصالة وصاحبها .. ولذا فإنه لا يغنى وحده ، بل يجب أن تكون هناك راقصة تتبخر على أنغام الموسيقى وهو واقف أمام الميكرفون يغنى . ووجود الراقصة هنا يعنى أن على العين أن تحملق فى جسدها ويصبح صوت المطرب عاملا مساعدا للمتعة ، أو كأنه آلة إضافية تزيد البهجة للعين الشهوانية التى تراقب الراقصة .

لذا فإن أغلب ما غناه هؤلاء المطربون هو أغنيات خفيفة ولم يتعد أغلبهم الخروج عن حدود الغناء فى الصالة وأمام راقصة . وهناك فرق واضح بين هذا المطرب الشعبى وبين المطرب الجماهيرى الذى يعجب كافة الأنواق ومنهم عبد الوهاب وفريد الأطرش وعبد الحليم حافظ ، فكم غنى الأطرش مثلا فى دار الأوبرا مثلما حدث فى " قصة حبى " حيث غنى أمام الملك ، وفى الصالات الرقيقة وأيضا فى " لحن الخلود " .

أما كارم محمود ، وعبد العزيز محمود ، ومحمد رشدى فإن أغلب الشخصيات التى جسدها على الشاشة قد غنت فى المقام الأول فى الكباريهات وصلات الرقص وأمام العيون المتطلعة إلى الراقصة أكثر ما

أبطال المشهد الغنائى _____ كـارم محمود

هى مستمتعة بالغناء ، ولذا فإن أغلب هذه الأعمال تبدو متشابهة ، ومن الصعب على المتخصص أن يذكر اسم فيلم من هذه الأفلام لتكرار الحوادث والقصص والأغنيات .

وبدايات كرم محمود لم تخرج عن ظهوره كمغن فقط وتكاد تحس به ، وذلك فى أفلام عديدة منها " ملكة الجمال " لنيازى مصطفى ١٩٤٦ ، فقد بدأ نجم كرم محمود يعلو إلى حد ما ، حيث يروى الفيلم قصة فتاتين من أسرة فقيرة تشتركان فى مسابقة للجمال وتفوزان . تقعان فى غرام شابين ويتم زواجهما على أساس المنظر الخادع الذى يتستر به الجميع ، ثم تتكشف الحقيقة فتثور كل أسرة على الأخرى ، وفى ذلك الحين يعلن أحد المحامين أن شقيق رب الأسرة الثانية توفى وترك لأخيه ثروة كبيرة ويشترط أن يتزوج الشابان من فتاتين فقيرتين ويتم تنفيذ الوصية .

وفى عام ١٩٥٠ قام ببطولة فيلم " معلش يا زهر " لبركات أمام شادية ، وفيه غنى لجارته التى يحبها ، أما بداية النجم الصاعد فقد برزت فى نفس العام فى فيلم " عيني بترف " لعباس كامل . هذا المخرج الذى تحمس كثيرا لكرم محمود وعبد العزيز محمود فأخرج لكل منهما أغلب رصيدهما فى السينما .

وفيلم " عيني بترف " نموذج لأفلام عباس كامل التى جمع فيها المطرب (كرم محمود) ، ومعه راقصة (هنا هى تحية كاريوكا) بالإضافة إلى عدد كبير من نجوم الكوميديا والغناء ، منهم سعاد مكاوى وحسن فايق وإلياس مؤدب وشرفنطح وجماليات زايد ، بالإضافة إلى عنصر الشر النسائى فى لولا صدقى ، والرجالى فى محمود المليجى . ويروى الفيلم قصة حميدة بائعة الجرجير التى تعمل فى الوقت نفسه لرسام فقير هو الأستاذ أنور ويتقاسم معها ثمن ما يبيعه من لوحات نقلها عنها ،

كارم محمود _____ أبطال المشهد الغنائى

حتى إذا ما شاهد أحد الأثرياء وهو شعيب بك العجوز الغنى صورة لها فى أحد المعارض أعجب بها وسعى إليها وعرض عليها قلبه وثروته ، وفى الوقت نفسه يتقدم إليها مدير أحد الكباريات ويعرض عليها الزواج والشهرة والمال ، وكانت تظن إذا ما فاتحت أنور الرسام بهذين الرجلين وعرضهما الزواج بها أن يتقدم هو الصفوف ويعرض زواجه بها ، فقد كانت تحبه ولا تعرف هى ما إذا كان يبادلها هذا الحب . واحتارت فى أمرها وأعطت ميعاد للثرى ولمدير الكبارية ليرد على طلبهما ، ويحضر الاثنان كما يحضر أنور الرسام كشاهد زواج وراحت تمتحن الثلاثة . وفى النهاية فإنها تتزوج من الثرى الذى تحس أنه يحبها .

وقد حمل الفيلم اسم استعراض " عيني بترف " ، الذى لا يزال باقيا فى أغاني كارم محمود ، وهو من ألحان محمود الشريف وتأليف فتحى قورة ، وأدته سعاد مكاوى مع الكورس والمطرب وفيه يقول :

كارم : عيني بترف يا حبة عيني ... يا للى سرقت النوم من عيني

خير إنشا الله دا بعدك والله ... والله دا بعدك كان على عيني

الكورس : عيني بترف يا حبة عيني ... الخ ..

كارم : ميلى يا حلوة على الجنبيين ... والله ما شافت زيك عين

جبتى الحسن دا كله منين ... وأعمل إيه لو غاب عن عيني

خد القلب بنظرة عين ... يا للى ف بعدك ما نامت عيني

على عيني أجيلك على عيني ... على عيني أشيلك على عيني

كورس : عيني بترف الخ .

سعاد : صعيدية يا بوى وعجبانى ... وشجيرة يابوى وماويانى

فى عينك سيف وأنا أعمل كيف ... منك لله يا جاتلاننى

كورس : صعيدية يا بوى ... الخ

سعاد : خلجات ما عادت على جدى ... من يوم ما هويتك يا مدلع

والدمع يابوى سال على خدى ... والنار فى حشاي عم بتولع

أبطال المشهد الغنائى _____ كـارم محمود

خبرنى يابوى خبرنى .. ودينى لخلى يابوى
على نار بعد اللى هاجرنى ... كيف أصبر جـواى

ومن الواضح خفة ظل النص ومفرداته الجديدة مثل أن ملابس
الحبيبة لم تعد لها نفس المقاس بعد أن وقعت فى الحب ، وقد تضمن هذا
الفيلم مجموعة من أجمل أغنيات كرم محمود ، مثل " أمانة عليك يا ليل
طول " التى لحنها لنفسه وكتبها فتحى قورة والغريب أن اسم الأغنية فى
الكتاب الدعائى للفيلم هو " البـار " وفى بدايتها يترنم قائلا :

أمانة عليك يا ليل طول وهات العمر م الأول
يا حب جديد وقلبي سعيد ياريتنى عشقت عامنول
أمانة عليك يا ليل طول

وهناك أغنيات أخرى خفيفة الظل للغاية غناها كرم محمود أيضا ،
مثل أغنية " الكرات " التى لحنها محمود الشريف وكتبها قورة أيضا ، وفيها
يقول :

حليوة وفات بيتمخطر .. يقول كرات عريض واخضر
جذبني إليه وأنا أعمل إيه ... حليوة وفات وببيع كرات
عريض واخضر

ولنفس الثالث أغنية ثالثة هي " زى القمر " ، أما سعاد مكاوى فقد
غنت لنفس المؤلف ومن ألحان محمد البكار أغنية بعنوان " افرسيه " بها
أيضا نفس المفردان خفيفة الظل :

افرسيه ولهليه دوبيه فى رموش عنيكى
لو يشوفك حبتيه والنبي يتقل عليكى
افرسيه ولهليه

وهناك اسكتش بالغ الظرف فى الفيلم شارك فى غنائه كل من شرفطنح
وسعاد مكاوى باسم " تقليد الرقصات " جاء فى الكوبليه الثانى منه :

اعرف أرقص واعرف أغنى ولا فيش بخت يا عىنى عليه
بصوا لى وخذوا بالكم منى لما أفلد رقص تحية
يختى عليها وعلى حلاوتها لما بتسكرنا برقصتها
ويغنوا لها ويقولوا لها
منديل الحلو يا منديله على دقة قلبى باغنى له
منديل الحلو يا منديله

ومنديل الحلو هو بالطبع اسم أغنية وفيلم جمع فيه عباس كامل بين
تحية وعبد العزيز محمود وسوف نتوقف عنده فى مكان آخر من هذه
الفصول .

أما الفيلم الثانى من هذه المجموعة فكانت شادية هى التى تقف أمام
كارم محمود فى " لسانك حصانك " ١٩٥٣ ، ويعتبر الفيلم بمثابة مجموعة
متواصلة من الاستعراضات كتبها كلها فتحي قورة وغنتها شادية (من بعيد
لبعيد) ، (لسانك حصانك) ، و (أبو الهول) . وغنى كارم محمود من
ألحان على فراج " الترام " ، كما غنى مع شادية استعراض " غريبة يا أهل
الشام " وغنى كل من شادية وكارم ، وعمر الجيزاوى وزينات صدقى لحن
" السفر " ، أما سعاد مكاوى فغنت من تلحين عزت الجاهلى " نقى يا مزيكا "
وغنى الجيزاوى من ألحانه " معانا الفكك والفكوك " وغنى عزيز عثمان "
فرفش يا كبير " ألحان أحمد صبرة ، ورقصت كيتى على أنغام بعض
الاستعراضات ، وهل هناك مساحة فى فيلم للغناء أكثر من تلك التى
شاهدناها ضمن أحداث هذا الفيلم ؟. وهى ألحان كلها خفيفة ليس فى أى
منها أى أغنية واحدة حزينة ، فنحن أمام عمدة الرحيمية الذى يقرر أن يبنى
مدرسة ومستشفى ، فيجمع المال اللازم من الأهالى ويرسل ابنه عبد
الموجود ومعه الدندراوى لمقابلة حمدي الذى يعمل سائق ترام بشأن هذا

أبطال المشهد الغنائى _____ كـارم محمود

الموضوع ، يقع حمدي فى حب جارتـه حميدة وتعجب خالتها وداد بغندور
الموسيقى الذى يفشل فى إقناع حميدة أن تعمل مغنية فى فرقته . يطمع فى
الزواج منها ولكنها تصده . يسافر إلى القرية . يدبر غـدور ومندور لسرقة
حقيبة النقود وإلصاق التهمة بـحمدي ، ولكن الحقيقة تتكشف وتزوج حميدة
من حمدي .

والأغنية هنا جديدة فى موضوعها وإن كانت عاطفية مثل الحوار
الذى يدور بين سائق الترام والركاب على النحو التالى :

كورس : سوق يا أسطى على أى جنينة

كارم : ايا خوفى عليكوم العين

كورس : لا يا اسطى ماتخافش علينا

كارم : عقبالى يا قلبى وعقبالك

كورس : طب حاسب بس وخذ بالك

كـارم : آه ياللى شاغلنى بخيالك ع البعد ووحشانى عنيك

كورس : وصلت حبايب لحبايب ولا حدش وصلها إليك

كارم : كل الأحباب نازلة وطالعة سامعانى وعاملة ماهيش سامعة

وأنا بين السيدة والقلعة مكوى بهواك والنار ولعة

نازلين يا حبايب

كورس : نازلين

كارم : مع ألف سلامة وعقبالى .. طالعين يا حبايب

كورس : طالعين

كارم : اتفضلوا واقفوا على شمالى

آه ياللى سهرنى لىالى وايديه بتتمنى ايديك

وصلت حبايب لحبايب ولا حدش وصلنى إليك



كارم محمود وليلى فوزى وهاجر حمدى فى " خبر أبيض "



[صورة من اليوم كرم محمود ، كتبت عليها المتوجة السينمائية آسيا داغر اهداء له بعد ان مثل لحسابها فيلم «مغليش يا زهر» مع شادية □

ولاشك أن استعادة كلمات هذه الأغنية يجعل المرء وهو يقرأها يحس بمعناها ربما أكثر مما يسمعها على الشاشة فى بعض الأحيان .. لذا سنردد أغنيات أخرى من نفس الفيلم بها نفس الروح الخفيفة مثل " معانا الفكك "

معانا الفكك والفكوك ... معانا الكحل والنشوق
معانا الحنة الحجازى ... حنى حبايبك واتهنى
الدنيا بحالها ما تجازى ... بين الحبايب معنى الشوق
ومعانا الفكك والفكوك

وأغنيات الفيلم تدعو إلى البهجة والفرشة ، حيث يقول عزيز عثمان فى أغنية " فرفش يا كبير " موجهها كلامه إلى كبير الرحيمية عمدة القرية فائلا :

طول عمرك فى الرحيمية ... عايش مسكين محروم
بربش بعينيك ... ع الواحدة
رقصت حواليك ... ع الواحدة
ازاى تختار العيشة فى نار ... ومعاك مفتاح الجنة
فرفش يا كبير واتهنى

وفى كلمته التى كتبها عباس كامل فى مقدمة الكراس الدعائى لفيلم "حضرة المحترم" ١٩٥٢ يقول كلما أقدمت على وضع قصة لإخراجها فى فيلم ، رحت أفكر كيف أنسى المتفرج دنياه التى يكد فيها ويكدح ، رحت أفكر كيف أجعله ينشرح ويبتسم ويضحك ساعتين فأبث فيه روح المرح والفكاهة والضحك ، ولكن ضحكا دون موضوع لا معنى له ، فكنيت أحرص على أن يكون الموضوع ذا فكرة اجتماعية أعالجها بقالبى الذى اشتهرت به ، قالب الفكاهة والمرح .

ولعل هذا يدفع بالمخرج إلى إسناد أدوار البطولة والشخصيات إلى نفس الفريق ، صحيح ليس هنا شادية ولكن هناك زهرة العلا وسعاد مكاوى

كارم محمود _____ أبطال المشهد الغنائى

وثلاث راقصات هن " ليزا ، لين ، كيتى " ، وعبد الرحيم كبير الرحيمية ،
وعبد الموجود ، ثم سليمان نجيب ومارى منيب وشكوكو والجزاوى وسعيد
أبو بكر ، أما الشرير فهو المليجى مجددا . والفيلم يروى قصة أم عزيزة
التي تسكن مع ابنها فى منزل تملكه امرأة غنية تطمع فى رجل يستأجر
منها الدكان ، وبالفعل يتقدم لها رجل يباشر العمل به بإخلاص ولكنه لا
يشعر بها ، وما أن تعرف ذلك حتى تدبر له المقابل . يكون فرقة
استعراضية لكنها تحاربه . يتقدم عبد الرحيم بك ليتفق مع الفرقة ، تصادفه
عصابة تحاول سرقة المبلغ لكنها تفشل ، وفى النهاية يتزوج مستأجر الدكان
من أم عزيزة ويعيش الجميع فى سعادة .

والفيلم كسابقه مزحوم بأغنيات كتبها فتحى قورة ، ومن الواضح أن
الكل اشترك هنا فى الغناء والاستعراضات مثل الاستعراض الذى لحنه عبد
العزیز محمود وغنى فيه كرم محمود وسعاد مكاوى وشكوكو والكورس .

وهناك أغنية ثالثة باسم " الجو صفا لنا " اشتركت زهرة العلا لأول
مرة فى الغناء فيها .

وهناك ملحوظة أنه فى كل فيلم من هذه الأفلام استعراض ضخم ،
وسوف يتكرر هذا الاستعراض من عمل لآخر وسوف نتوقف عنده عند
الحديث عن فيلم " ستة مناديل " وطالما أننا نتحدث هنا عن كرم محمود ،
فلا بد أن نقتبس من كلمات أغنيته التى غناها مع زهرة العلا ..

الجو صفا لنا صفا لنا الجو

نولنا أملنا وراق واحلو

الجو صفا لنا صفا لنا الجو

الجو صفا لنا ياريت على طول

ما اسهرش ليلالى وابات مشغول

مين بس يصدق واللا يقول

إنها تبقى لنا رقيب وعزول

تكررت نفس الأجواء من الأشخاص فى فيلم "دستة مناديل" ١٩٥٤ ، وهنا راهن عباس كامل على نجاح سلام لتقف أمام كـارم محمود وإلى جوارهما إسماعيل يس وسميحة توفيق وحسن فايق . ومن الواضح أن الأمر يختلف بالنسبة للغناء عندما تكون هناك مطربة فى قمة نجاح سلام ، فقد اقتسم الاثنان الأغنيات بالتساوى ، وغنت أغنيتهما الشهيرة "برهوم حاكينى" ، و " صفر يا واپور وأجرى شوية ، وصلنى قوام لسماعيلية " ، وأغنية " وصبح الصبح محلاه ، والشمس جايه معاه " ، أما كـارم محمود فقد غنى "دستة مناديل" و "الاستعراض" الذى ألفه فتحى قورة ولحنه على فراج ، و " تعيش وتتهنى " ، بالإضافة إلى أغنية شدت بها نجاح مع إسماعيل يس .

وأغنيات كـارم هنا من تأليف قورة ، وألحانه ، وهو الذى لحن لنجاح "الصباح" ويقول فى الأغنية التى تحمل اسم الفيلم :

دستة مناديل حلوين يا جميل

وحلاوتك غلبت حلاوتهم

سادة ومنقوش والنبي لو أطول

لأبوس ايدين اللى باعتهم

دستة مناديل

والجدير بالذكر أن كـارم محمود لم يترك نفسه ناما لعباس كامل ، فقد عمل مع مخرجين آخرين من ابرزهم حسين فوزى فى "نور عيونى" ، أحد آخر أفلامه فى السينما ، وعمل معه أيضا فى نفس العام فى فيلم "حلاق بغداد" وفى نفس السنة أخرج له كامل حفاوى فيلما بعنوان "تحيا الرجالة" .

كـارم محمود _____ أبطال المشهد الغنائى

وقصة فيلم " نور عيونى " لا تختلف كثيرا عن القصص التى كان يقدمها عباس كامل وإن كان المستوى الأدائى فى أفلام حسين فوزى أفضل ، لكن هذا الفيلم مصنوع أساسا من أجل نجمته نعيمة عاكف ، وبالتالى فعليها أن تغنى وتقدم الاستعراض ولكن لا يمنع هذا أن يغنى كرم محمود وهو يقوم بدور المطرب الشاب الذى يغنى بنفس المسرح الذى تغنى فيه نور العيون ، وسط المكانة المأمونة فى السينما المصرية ، يبتعد الحبيبىان من أجل أن تكون هناك فرصة للغناء ثم يعودان إلى عش الحب ، كى يغنيان أيضا للوثام

وقد توقف كرم محمود تماما عن العمل فى السينما بعد فيلمه " تار بايت " لعباس كامل ١٩٥٥ أى أن سنوات تواجده على الشاشة كانت قليلة للغاية ، والغريب إنها نفس السنوات التى لمع فيها زميله عبد العزيز محمود، ثم ابتعد عن السينما ، والذى لحن له بعض أغنيات أفلامه رغم أن كرم محمود نفسه كان يلحن الكثير من الأغنيات .

ومن الواضح أن توقف هذه الأسماء عن العمل قد عجل بنهاية سينما الكوميديا الاستعراضية ، حيث لم نعد نرى أفلاما كثيرة بها هذا المزيج ولا هذا العدد من الأغنيات الخفيفة ، أو نجوم الاستعراض والغناء الذين رأيناهم فى الأفلام التى ذكرنا أسماءهم هنا ، كما أن كافة المطربين الذين جاءوا بعد ذلك لم يلحنوا لأنفسهم أغنياتهم ولم يجدوا من يتحمس لهم فى الإخراج ، مثلما تحمس عباس كامل .



هدى سلطان

الأسماء قليلة فى عالم الطرب والسينما ، من هؤلاء الذين استطاعوا أن يتفوقوا فى التمثيل بنفس درجة الغناء لدرجة أنهم اعتزلوا الغناء على الشاشة أو عملوا فى التمثيل دون غناء رغم شهرتهم الغنائية .

ومن هذه الأسماء شادية ، وهدى سلطان اللتين تنتميان إلى نفس الجيل ودخلتا تجربة التمثيل بدون غناء ونجحت معهن التجربة . وهدى سلطان صاحبة صوت جميل تخصصت فى الأغنية الخفيفة وأدت الكثير من أدوار الدلال وعملت أحيانا فى الإغراء وأدوار البنت البريئة والمرأة الناضجة والعالمة ؛ ولذا تنوع أدائها وأيضا الأغنيات التى تؤديها فى السينما .

وقد راهنت السينما على هدى سلطان منذ أن قدمها نيازى مصطفى عام ١٩٥٠ فى فيلم " ست الحسن " ، بطولية ليلى فوزى لكنها فى العام التالى اضطلعت بالبطولة المطلقة أمام محسن سرحان فى فيلم " حكم القوى

هدى سلطان _____ أبطال المشهد الغنائى

" لحسن الإمام ، وحسب نوع الفيلم فإن أغنيات المطربة الشابة لابد أن تكون حزينه مثل " اللى انقسم واللى انكتب لابد يجرى لى " ، و " اسقيني الكاس واملاه تانى " و " قلبى انشبك بك " .

لكن مع عام ١٩٥٢ بدأت حالة انتشار وتواجد ملحوظة بالنسبة لنجمة الطرب الجديدة ، فعملت فى ثلاثة أفلام فى ذلك العام هى " الأسطى حسن " و " ليلة القدر " وحبیب قلبى " ، ثم ظهرت فى ستة أفلام عام ١٩٥٣ ، وفى العام التالى ظهرت فى ثمانية أفلام ، من بينها فيلم " الشيخ حسن " الذى يعتبر بمثابة إعادة لفيلم " ليلة القدر " بعد أن تم تغيير عنوانه . ولم تشهد هدى سلطان فى حياتها نفس النشاط من حيث العدد سوى فى عام ١٩٦٠ حيث ظهرت فى سبعة أفلام .

هى إذن ممثلة ومطربة يمكنها القدرة على التنوع ، فهى صاحبة وجه برىء ، مريح . فى أفلام عديدة منها " حكم القوى " و " حبيب القلب " وهى غجرية فى " حميدو " وزوجة منصاعة لأمها فى " بيت الطاعة " و " العائلة الكريمة " ، ومغنية غالبا فى " ابو الذهب " و " جعلونى مجرما " ، و امرأة شعبية فى " فتوات الحسينية " وزوجة مثالية فى " الأسطى حسن " و " رصيف نمره ٥ " ، كما أنها عمياء مناضلة فى " بور سعيد " ثم هى امرأة شريرة قوية الحس فى " امرأة فى الطريق " ، و " نساء محرمات " و " قاطع طريق " ، وهى فيما بعد المرأة الناضجة فى أفلام عديدة .

وفى أغلب هذه التجارب لم تكف هدى سلطان عن الغناء باعتبار إنها دخلت السينما كمطربة فى المقام الأول ، وفى عام ١٩٥٣ قامت بدور الغازية التى تحب حميدو ، الغازية التى تمر على المقاهى وتقرأ الطالع وهى تغنى :

أبين زين أبين ... وأخط فى الودع
وأخلّى الصعب هين ... على الحلوة والجدع

وفى هذا الفيلم كانت ممثلة أكثر منها مطربة ، فهى التى تبحث عن تجربة حب صادقة لكن الشاب الذى تحبه يستخدمها كأداة تنقل له المخدرات بعيدا عن أعين الشرطة لأنها بعيدة عن مواطن الشبهات .

وفى نفس العام قدمت أفلاما أخرى منها " تاجر الفضايح " لحسن الإمام و "تساء بلا رجال " ليوسف شاهين و " مكتوب على الجبين " لإبراهيم عمارة ، وفى فيلم شاهين غنت وسط كوكبة من النجمات والنجوم ، من بينهم ماري كوينى وعماد حمدى وكمال الشناوى . أغنيات لحنها حسن ابو زيد وعلى فراج وإبراهيم حجاج . أما فى فيلم إبراهيم عمارة فقد غنت من ألحان محمود الشريف و فؤاد حلمى وحسن أبوزيد ، ولكننا سنتوقف عند فيلم " مكتوب على الجبين " حيث غنت أكثر للمناسبات . فسامية هنا فتاة فقيرة تلجأ إلى خطيبها أنيس من أجل اقتراض ثمن الدواء لأُمها التى تحتضر إلا أنها تفاجأ بالقبض عليها معه لأنه تاجر مخدرات .

وفى المحكمة تثبت براءة سامية وعندما تخرج تجد أمها قد ماتت فتلجأ إلى أسرة عمها الثرى ، ويحبها ابن عمها أحمد ويتزوجها . وبعد فترة يخرج أنيس من السجن ويتعرف على زوجها أحمد ويشاركه مشروعاته الهندسية طمعا فى الوصول إليها . تعارض رغبته فيهددها بمحضر الشرطة وصورها التى لا يعلم بها زوجها فتحاول أن تقتله لكن الزوج يأتى ويقتل أنيس .

وأمام المحكمة تضحى الزوجة بموقعها فتخبر المحكمة كذبا أنها كانت على علاقة بالقتيل وأن زوجها قتله دفاعا عن شرفه وبذلك تنقذ زوجها من السجن ويص بطهارتها ويستأنفان حياتهما الزوجية .

إنن .. فنحن أمام قصة دامية امتلأت بمثيلاتها قصص الأفلام فى تلك السنوات ، وخاصة من إخراج حسن الإمام الذى عمل أكثر من مرة مع هدى سلطان . ورغم أنه ليس هناك مكانا للغناء فإن المطربة غنت ثلاث أغنيات اثنتان منها كلمات فتحى قورة وتلحين رياض السنباطى هما " عيد الميلاد " و " الخطوبة " ، وكما نرى فإنها أغانى مناسبات أفراح . كما غنت من ألحان أحمد صدقى أغنية " المركب " .

وفى عام ١٩٥٤ لمع اسم هدى سلطان فى أفلام تباينت أنواعها ، فمن الفيلم الاستعراضى الكوميدى " تاكسى الغرام " أمام عبد العزيز محمود إلى دور المطربة المعذبة فى " جعلونى مجرما " . وقد صنعت ثنائيا أمام فريد شوقى وغنت له كثيرا فى أفلام من طراز " أبو الذهب " و " جعلونى مجرما " و " فتوات الحسينية " و " المحتال " . وسوف نتوقف هنا عند فيلمين يختلفان تماما فى طبيعتهما ، الأول هو " أبو الذهب " لحلمى رفلة ، ثم " جعلونى مجرما " لعاطف سالم . رغم أنها مطربة فى كلا الفيلمين .

لكن فى الفيلم المطربة إحسان تعيش مع نصاب هو أبو الذهب الذى كان ينافسها عليها العترة ، فيتزوجان وينجبان طفلا ، يبلغ عنه البوليس بمساعدة صديقه أمينة التى ادعت أنها إحسان زوجة أبو الذهب ، خاصة أنه خان العهد بينهما . يصمم أبو الذهب على الانتقام . يدعى الجنون فينقل إلى المستشفى ، يلاحظ اثناء نقله الشبه بينه وبين المأنون فيستغل هذا الشبه . يذهب العترة ومعه صديقه على أنها إحسان لتوقيع الطلاق . يكتشف أبو الذهب الحيلة ، ويقبض على العترة ويفرج عن أبو الذهب الذى يعود لزوجته .

وباعتبار أن إحسان مطربة فلا بد للأغاني أن تكون فى الصالة فقد غنت هدى سلطان لملحنين ومؤلفين غير معروفين ، مثل أغنية " حبيبته

أبطال المشهد الغنائى _____ همدى سلطان

بقالى ٧ أيام " التى كتبها إبراهيم حسين ولحنها أحمد منصور ، لكن هناك أغنيات اشتهرت طويلا كانت من ألحان أسماء مشهورة منها " الآهات " كلمات إبراهيم رجب والحن عزت الجاهلى ، ثم الأغنية الشهيرة " سلمت عليه ولا سلمشى " من تأليف مصطفى عبد الرحمن وتلحين محمود الشريف .

سلمت عليه ولا سلمشى وقالت عينيه ما باكلمشى
مش عارفه ليه سلمت عليه
وقالت لى عينيه ما بكلمشى

أما فيلم " جعلونى مجرما " فرغم أننا أمام مطربة لكنها واقعة فى متاعب أكثر ، متاعب مع أخيها الذى صار مشردا ، ومتاعب مع الرجل الذى يفرض عليها عواطفه ويحاول إبعادها عن سلطان الذى تحبه ، وأدت كل الأغنيات التى شدت بها فى نفس الصالة التى تعمل بها ، عدا أغنية " التوبة " التى كتبها فتحى قورة ولحنها صدقى وتعلن فيها توبتها :

يارب توبة إليك .. توبة ما بين أياديك
إقبلها سقت عليك .. حبيبك المصطفى

أما الأغنيات التى دخلت سجل همدى سلطان ، فمنها " مكتوب الهوى " من كلمات قورة وألحان أخيها محمد فوزى :

مكتوب الهوى .. وأنا وأنت سوى بندوب
مكتوب الهوى يا حبيبى .. من قبل اللقا بسنين

وأجمل هذه الأغنيات وأكثرها بقاء فى ذاكرة الناس هى من ألحان السنباطى ، وكلمات محمد على أحمد :

إن كنت ناسى .. أفكرك
ياما كان غرامى .. بيسهرك
وكان بعادى .. بيحيرك

هدى سلطان _____ أبطال المشهد الغنائى

إنن فقد توجت هدى سلطان نفسها كمطربة وممثلة بهذه الأدوار ، رغم أن الشخصية النسائية ثانوية تقريبا ، خاصة فى الفيلم الأخير ، فنحن أمام قصة سلطان ولم تظهر المطربة سوى فى النصف الثانى من الأحداث بعد أن قام سلطان بإنقاذ أخيها من براثن المرأة التى تقوم بتسريح الأطفال كى يسرقوا فى الشوارع .. وقد قام عاطف سالم بتعويض وجودها على الشاشة من خلال الأغنيات

وقد تكرر نفس الأمر فى الفيلمين التى قامت ببطولتهما عام ١٩٥٦ . الأول هو " رصيف نمره خمسة " لنيازى مصطفى ، والثانى " النمرود " لعاطف سالم .. وهى أيضا أفلام تعتمد على بطولة النجم الرجل ، فهو موجود فى أغلب الأحداث ، ولم تدخل المرأة إلى لب الأحداث إلا بعد رحيل زوجة الشاويش خميس ، فصار على المرأة أن تدخل حياته بعد أن تخلصت من عشيقها السابق ، أحد أفراد عصابة التهريب ، وقد غنت هدى سلطان هنا أغنيات اشتهرت بها كثيرا ولاتزال موجودة فى أذهان الناس . منها أغنية خفيفة غنتها فى الحانة فى بداية الفيلم من تلحين عبد العزيز محمود :

من بحرى وبنحبوه

ع الإمة بنستوه

شبك الجمالات وشبكنى

وايزاى تقدر و ننسوه

من بحرى وبنحبوه

سلمت عليه بالإيد

والعين بصت للعين

صدفة ومن غير مواعيد

زادوا العشاق اتنين

أبطال المشهد الغنائى _____ هدى سلطان

أما الأغنية الثانية فهي من ألحان محمد فوزى غنتها فى بيت خميس
وهى تقوم بترتيبه بعد أن تغيرت كثيرا فى سلوكها وحياتها :

عمرى ما دقت الحب .. غير لما حبيبك
ولا شفت راحت قلبى .. إلا وأنا فى بيتك
تسلم لقلبى .. وتعيش لحبى
جميلك عمرى ما أنساه
ولا أنسى الود والمعروف

والواضح أن هدى سلطان كانت فى أفضل حالاتها فى الغناء سينمائيا
مع أخيها محمد فوزى وأيضا رياض السنباطى .

وفى فيلم " النمرود " أدت هدى سلطان شخصية فتاة فى حى شعبي
تعطف على جارها المحروم ، العاطل ، وتأتى له بالطعام وتسانده ، وهو
مديون دوما ، لكن الفتاة تحبه ، وهذا الشاب يعثر مصادفة على ثروة حين
يفكر فى أن يشنق نفسه فيسقط عليه السقف وتتهال الأموال من السقف التى
خبأها فيه لص متخف . وتدير الأموال رأس الشاب فيغادر المنطقة ويبدأ
فى الإنفاق ببذخ شديد على العاهرات وبنات الليل وعندما تأتبه الفتاة يصدها
وتخرج من عنده لتغنى أغنية حزينة للغاية :

لامونى وأرتضيت اللوم .. ومن بعده اشتهيت النوم

وكان هذا الفيلم بمثابة بداية نقطة التحول للمطربة ، يمكنها أن تغنى
أغنية واحدة لكنها ستكون ممثلة من الطراز الأول . وقد كتب الناقد " ابن
زيدون " عن الفيلم قائلا : " أنها مثلت وغنت بتوفيق كبير " .

وفى فيلم " المجد " للسيد بدير ١٩٥٧ جسدت هدى سلطان دور
مطربة تقف بجانب ممثل فقد ابنه الوحيد نتيجة لإهمال زوجته وتحاول
مؤازرته بكل ما لديها ، ولكنه لا يتوقف عن شرب الخمر . وبينما تنهار

هدى سلطان _____ أبطال المشهد الغنائى

أسهمه يرتفع اسمها ، وحين تعلم بما حدث له تذهب إليه وتعثّر عليه وهو يهيم بالانتحار من فوق صخرة وتحاول إعادته إلى عالمها وفنه وتتجبح فى ذلك .

وقد كتب عبد الفتاح البارودى بطريقته فى النقد عن هذا الفيلم فى مجلة " الجيل " فى ٢١ أكتوبر ١٩٥٧ قائلا : " وهدى كانت متناسبة مع أوضاعها ، وأغانيها معقولة ولكن لماذا تكرر المقاطع ؟ الأغاني السينمائية يجب على الأقل أن تتحاشى التكرار فالحق على الملحن طبعاً " .

وفى فيلم " بور سعيد " غنت هدى سلطان أغنية وطنية مليئة بالشجن ، وهى تؤدى دور فتاة فاقدة البصر لكنها لم تفقد البصيرة فتقف فى شرفة منزلها وتغنى بكل قوة " أمم جمال القناة " وتبدو قوية فى أدائها مؤثرة ، وبدا صوتها شجيا فى أغنية لا يمكن نسيانها .

ومع عام ١٩٥٨ بدأت هدى سلطان تدخل أنواعا أخرى من الأدوار ، فدور الغازية فى فيلم " امرأة فى الطريق " لعز الدين ذو الفقار قد كشف عن مساحات مختلفة من مواهبها . فهى امرأة شابة ، شهوانية ، لا تحاول فقط استمالة شقيق زوجها صابر ، بل لها فى كل مكان رجل تسمح له بمغازلتها ، ولذا فإن الأغنية التى شددت بها وهى تتطلع من ثقب السقف إلى صابر وهو نصف عار بدت مليئة بالشهوة والإثارة وهى تنشد " يا صابر يالى صبرك طال " وهى تتلوى بجسدها وقميص نومها اللامع .

وسوف نرى أن هذا النوع من الغناء قد بدأ يكتسى بها بعد أن نجحت فيه فى أفلامها التالية مثل " نساء محرمات " و " صائدة الرجال " و " زوجة من الشارع " و " كهرمان " وغيرها .



هدى سلطان في " صائدة الرجال " إخراج حسن الإمام



مدى سلطان _____ أبطال المشهد الغنائى

ففى فيلم " كهرمان " من إخراج السيد بدير ١٩٥٨ أدت دور بنت
ليل تغنى فى الحانات ، ولها أكثر من عشيق ، ولاتلبث أن ترتبط بطالب
يقع فى غرامها ويسكن إلى جوارها ، فيتردد على الحانة ويهمل دراسته ،
وقد دارت أحداث الفيلم على شاطئ البحر فغنت للإسكندرية فى " سوق يا
أسطى " من ألحان محمد الموجى وكلمات إسماعيل الحبروك وهى تركب
مع الطالب عربة الحنطور :

سوق يا أسطى وعلى مهلك بينا .. فوت ع الأنفوشى وع المينا
ما توصلناش .. ما ترجعناش
ودينا منين .. ما تودينا

كما غنت فى الحانة أغنية " فاتوا الحلوين " من ألحان محمود
الشريف وكلمت فتحى قورة :

فاتوا الحلوين واحد واحد .. والقلب ما حبش غير واحد
من يوم ما لقاك وشغلته معاك .. مش فاكرك منهم ولا واحد

ومثلما حرص فتحى قورة أن يكتب لها أغنية " من بحرى وبنحبوه "
باللهجة السكندرية حرص أيضا أن يكرر نفس الأمر فى هذه الأغنية وهى
تردد :

ع البحر يوماتى بنستتو
نفرحوا بجمالك ونغنو
وحياتك لما بغيب عنه .. ما يفرحنش ولا ميت واحد

وهذه أيضا من علامات الغناء فى مسيرة مدى سلطان والتى لم تكف
عن الغناء فى السينما حتى الآن ، حيث كانت تغنى أغنية أو ثلاثة على
أكثر تقدير من فيلم لآخر مهما كان الدور . ففى فيلم " نساء محرمات "
لمحمود نو الفقار ١٩٥٩ غنت ثلاث أغنيات ، والغريب هنا أن المرأة التى

تغنى خائنة وخارجة عن ناموس الشرع ، وكان من المعروف أن الغناء فيما قبل صادر عن قلوب تحب ونوات نفوس صافية باعتبار أن الغناء حالة صدق وصفاء ولا تعبر عن مكنون الخيانة .

هذه الأغنيات هي " حوش عني عيونك " و " حبيتك ليه " ثم " على بحر الشوق " من كلمات فتحى قورة ، رغم أن هذه الأغنيات لو انتزعناها من أحداث الفيلم فإنها ستكون بشكل عام أغنيات حب عادية مثل ما جاء فى " على بحر الشوق " من الحان عبد العزيز محمود :

أنساك ازاي وانت حياتى .. ويوماتى أشتاق لك وليللاتى
ودموعى معاك وابتساماتى .. كلها يا حبيبى اتخلقت لك

بدأ ذبوع أغنيات هدى سلطان يقل فى تلك السنوات ، فبعد أغنية " على باب حارتنا الواد القهوجى .. بيجيب سيرتنا الواد القهوجى " ، فى " سوق السلاح " لكمال عطية ، غنت ثلاث أغنيات فى " صائدة الرجال " ١٩٦٠ ، هي " أحمد يا شاغلنى " و " طريق النور " ، ثم " هس هس " ، وفى فيلم " زوجة من الشارع " لحسن الإمام أيضا فى نفس العام قامت بدور امرأة عاشت فى البارات ورقصت تحت الأضواء وشربت حتى الثمالة ، ثم قابلت فتى أحلامها فكان ابن الأثرياء وراحت تغنى له من ألحان محمد الموجى :

بص وشوف يا قمر مكسوف
رد على أعمل معروف
دا أنت لوحذك بس لوحذك
من ميات يا جميل وألوف

كما غنت فى البار أيضا من الحان محمود الشريف أغنية تعكس تعدد علاقاتها:

مدى سلطان _____ أبطال المشهد الغنائى

أحب تانى يا قلبى ليه .. ما عرفت آخرة حبى إيه
مانقولش ده مش زى ده .. دول كلهم بالشكل ده

وبدأت علاقة هدى سلطان بالرقص ثقل ، أحست أنها لم تعد تناسب
أدوار الدلال ، لذا فقد بدأت تكتفى بالتمثيل . وفى فيلم " حياتى هى الثمن "
لحسن الإمام " ١٩٦١ لم تغن أغنية واحدة ، رغم أن الفيلم يتضمن ثلاث
أغنيات لثلاثى اضواء المسرح . والغريب أن علاقة هدى سلطان بالسينما
بدأت تتكمش فى الستينات وعادت بصورة مختلفة فى أفلام من طراز
" السيرك " لعاطف سالم ١٩٦٨ ، ثم " دلال المصرية " لحسن الإمام
١٩٧٠ ، وقد قامت فى الفيلم الأول بدور غانية ترقص مع المجموع وفى
الفيلم الثانى غنت مع بنات الليل ، حيث قامت بدور عاهرة تنتقل بين
المواخير والسجون .

وقد جسدت دور العالمة ، سيدة الأفراح الشعبية فى أفلام عديدة ،
ترقص فى بدلة رقص . ولا مانع أن تغنى فى أفلام عديدة ، منها " بدور "
لنادر جلال ١٩٧٤ ، وفيه غنت مع بناتها العوالم ، ولكن ما غنته لم يلتصق
بالذاكرة ، ثم غنت مجددا فى فيلم " شلة الأنس " ليحيى العلمى ١٩٧٦ ،
حيث جسدت أيضا نفس الشخصية التى تسكن فى حى شعبي وتعمل أختها
الذى يصبح طبيبا وفيما بعد يشعر بالخزي لمهنة أخته ، فيثور عليها ويترك
الحي .

إن .. فما لبثت هدى سلطان أن تركت الغناء للأبد فى أفلامها التى
عملتها فى السيتينيات والسبعينيات ، وأيضا فى الثمانينيات وارتضت أن
تقوم بدور الأم أو الفنانة المعتزلة ، وبدا شكل هدى سلطان فى أفلامها
الأخيرة مختلفا تماما . وإذا نظرنا لدورها فى فيلم " صابرين " ، ومدى ما
تجسد الشر فى شخصية الأم ، ثم أيضا هى الأم القاسية فى " بيت بلا حنان

أبطال المشهد الغنائى _____ هدى سلطان

" لعلى عبد الخالق ١٩٧٦ . وهى مهربة مجوهرات تضحك على فتاة غضة فى " شفاة لا تعرف الكذب " ، ثم هى إحدى المصريات اللاتى عشن زمن الحملة الفرنسية فى " الوداع يا بونا برت " لىوسف شاهين ١٩٨٤ ، ثم هى الفنانة القديمة التى لا تود لابنها الذى يمارس الفن وأن يعمل طبيباً فى فيلمها الأخير " أنغام " لبركات . إذن ؛ فكما اشرنا فى بداية الحديث عن هدى سلطان فهى إحدى القلائل الذين لمعوا فى السينما كمطربة ثم كممثلة لا تعتمد بالمرّة على جمال صوتها .. وهى بذلك حالة نادرة .



هدى سلطان فى " حب ودلع " إنتاج ١٩٥٨

الفصل الواحد والعشرون

عبد الحليم حافظ

صورة عبد الحليم حافظ فى السينما كانت هى فى الغالب " شخص منكسر ، هذا الشاب الواهن الضعيف كسرتة الحاجة (الفقر) والصحة والحرمان من الأسرة ، ومع هذا فإن الشخصيات التى جسدها لم تتوقف عن الغناء ابتهاجا بالحياة ، ولم تضع رأسها تحت متراس اليأس ، بل اجتازت الصعاب وعبرت الأزمات وصعدت إلى قمة أهدافها .

وقد ساعدت هذه الشخصيات فى صناعة الإعجاب بهذا الشاب الوسيم الأسمر النحيل القادم من خطوط الفقر الذى لا يعرف من لغات الحياة سوى الحب والرومانسية والتضحية والفداء . وهل هناك شخصية تحمل مثل هذه السمات ولا تدخل بسرعة إلى قلوب الناس ؟

والشخصيات التى جسدها عبد الحليم لم تعرف الرذيلة ولا الوقوع فى الخطيئة ، وهى فى أغلب الأحيان تعمل بالطرب ؛ بل هى مثلاً مجرد

عبد الحليم حافظ _____ أبطال المشهد الغنائى

أشخاص عادية عليها أن تغنى فى أى وضع تعيش فيه ، ولذا فإن هذه الشخصيات لم تضطر إلى العمل بالكباريهات أو النوادى الليلية ، حتى الشخصيات التى مارست الفن منها ، فإنها غنت فى الأوبرا القديمة وفى الحفلات العامة المذاعة أمام الناس ، فاكسب غناؤها شرعية مجدية .

كل هذا وهى لم تتخلص من الانكسار بعد ، فهذه الشخصيات تعيش مع انكسارها وأحزانها ، حتى وهى فى قمة التألق الاجتماعى والفنى وكأنها لا تهنا بما يهنا به الآخرون ، خاصة البسطاء من سعادة ونجاح .

وساعد الأمر هذه الشخصيات أن تقترب من الناس وأن يحبوها رغم قلة الأفلام التى جسدها عبد الحليم قياسا إلى ما قدمه فريد الأطرش ومحمد فوزى من الرجال ، وليلى مراد وشادية وصباح من النساء .

وكما أشرنا فإن هذه الشخصيات كانت مجرد مطرب ، فعبد الحليم حافظ لم يكن المطرب الشامل الذى يرقص ويؤدى الاستعراض مثل ألفيس بريسلى فى السينما الأمريكية ، وهو المطرب الأكثر قربا له إذا تناولنا الاثنين فى ميزان المقارنة .

ولو توقفنا عند سمة الانكسار عند هذه الشخصية ، فإننا سنبدأ بالفقير المحتاج ، حيث هناك سبعة أفلام جسدت فيهم دور الشخص الفقير ، والفقير هنا ليس المقصود به الساكن فى حى شعبي يحتاج إلى المال والغذاء ، وأسباب الحياة ، بل هو أيضا الذى يجد نفسه واقعا فى غرام فتاة أخرى أكثر ثراء وبالتالي فإن الفارق الاجتماعى بين الاثنين يقف حائلا بين الطرفين . وسوف نجد أن الحرمان فى أفلام أخرى معادلا للفقير ، مثلما حدث فى الوسادة الخالية ، لكن علينا أن نتوقف أولا عند المنكسر فى دائرة الفقر ، حيث بدا هذا واضحا فى الأفلام الآتية :

- شارع الحب لعز الدين نوالفقار ١٩٥٨

- أيامنا الحلوة حلمى حليم ١٩٥٥
- حكاية حب حلمى حليم ١٩٥٩
- ليالى الحب حلمى رفلة ١٩٥٥
- معبودة الجماهير حلمى رفلة ١٩٦٧
- دليلة لمحمد كريم ١٩٥٥

وكما نرى فإن مخرجين بأعينهم قد وضعوا المطرب الشاب فى هذا الإطار وهم حلمى رفلة وحلمى حليم وكرروا ظهوره فى هذا الإطار بعد أن تفحصوا سماته ودرسوها وأحسوا أنه الأنسب فى هذا النوع من الأدوار ، بينما وضعه آخرون فى دائرة البرجوازي ، الموظف البسيط كما سنرى فيما بعد .

وفى هذه الأفلام التى كان فيها عبد الحليم حافظ فقيرا فإنه حاول الصعود من فقره ، لكنه عانى داخل الفقر طويلا ، ولو توقفنا عند بدايته ونهاية ما وصل إليه فى فيلم " شارع الحب " ، فإن المشهد الأول الذى ظهر فيه كان لشاب يرتدى بيجامة قديمة وخامتها بسيطة ، وبدت عليه كل ملامح العوز مما دفع بأبناء الحارة إلى الرثاء له .

والغريب أن هذا الشخص لم يفقد القدرة على الغناء ، فهو ينفخ فى البوق على السطح ويغنى مما يدفع بأهل الحارة إلى الوقوف وراء عبد المنعم صبرى كى يدرس فى معهد الموسيقى ، وهو لا يغنى جهارا إلا عندما يعود ووسط جمهرة من أبناء شارع محمد على ، وكأنه بأغنية " قولوا لو " ي دشن حياته كمطرب ويدخل محفل الحياة الغنائية ، ورغم تخرج عبد المنعم من المعهد فإن هذا لم يشكل بالنسبة له أى انتقال اجتماعى ، فهو لا يزال فى حاجة إلى وظيفة يقتات بها قبل أن يحاول رد الجميل لأهل شارع محمد على الذين تكاثفوا فى جمع مصاريف تعليمه .

عبد الحليم حافظ _____ أبطال المشهد الغنائى

لذا فإن عبد المنعم صبرى يقبل القيام بوظيفة مدرس عجوز فى بيت أثرياء ، ويتخفى فى زى العجوز لأن طبيعة الوظيفة تتطلب هذا . لكن يسقط أداة للسخرية من بنات الأسر الموسرة ، ويتوقف عن الغناء حتى يعرف الحب .

والغناء فى هذا الفيلم يتبادل بين صباح وعبد الحليم حافظ ، فهى تغنى له فى صورة الأستاذ العجوز أغنية علمنى الحب ، وهو يحاول مقاومة إغرائها بكل ما لديه من مشاعر الشاب المحروم ، ثم ما تلبث الحقيقة أن تظهر ويغنى لها " الليالى " فى حفل يحاول أن يدافع فيه عن كرامته ، ثم هو يغنى فى حفل عام أغنيته التى دشنته فى سلم المجد وهى أغنية " نعم يا حبيبى نعم " .

وباعتبار أن عبد المنعم صبرى مطرب فى هذا الفيلم ، فإنه يغنى الأغنيات الثلاث أمام جمهور من المستمعين استحسنوا غناؤه ، وذلك بعكس أفلام أخرى على الشخصية أن تغنى فيها بينها وبين نفسها . أما الأغنيات غير العلنية فقد أدتها الحبيبة سواء " علمنى الحب " أو " لا .. " .

نفس الأمر يتكرر فى فيلم " معبودة الجماهير " مع وجود المزيد من المتغيرات الشكلية ، إبراهيم ممثل صغير فى فرقة مسرحية ، يقع فى حب نجمة الفرقة الرئيسية ثم يكتشف أنها تفضله على كل من يحيطونها من معجبين وفنانين .

والفارق الاجتماعى بين الحبيين واسع للغاية ، لدرجة أن هناك مشهدا يعكس مدى ما يمتلكه الشاب من فقر حين ينزل لقياس قميص جديد فإذا بالقميص عبارة عن قصاصات لا أكثر من الداخل ، حتى إذا ارتدى السترة بدا كل شيء طبيعيا .

وإبراهيم يسكن فى حى فقير ، وهو فى أشد الحاجة إلى المال لدرجة تدفع بالجزار أن يعترض طريقه ، وأن يدفعه للعمل بالجزارة مقابل ما

أبطال المشهد الغنائى _____ عبد الحليم حافظ

استدان به من ثمن اللحم ، ولا ينقذه سوى حضور سهير المطربة ، وإبراهيم فى هذا الفيلم مثل أغلب الشخصيات التى جسدها المطرب ، بلا أسرة ولا أهل ، يعيش فى غرفة صغيرة فى أعلى المنزل ، وهو رغم ذلك لا يملك من الدنيا سوى قدرته على الحب .

وإذا كانت المصادفة قد جعلت من سهير عاشقة متيمة به وهو أمر غير مقنع ، فإن الانكسار ظل سمة إبراهيم ، سواء حين صدمته سهير ليلة عقد قرانهما وأخبرته أن عليهما أن ينفصلا لأنه اجتماعيا غير جدير بها وأنها كانت تمثل عليه بعد أن دست امرأة فيما بينهما .

وقد ظل إبراهيم منكسرا إلا فى لحظة واحدة بدت فيها قوته الخاصة ، وهى التى تصدى فيها للجماهير التى سخرت منه قبل أن يغنى " جبار " ، فبدأ ذلك فى ملامح عينيه ثم أدائه الغنائى ، ورغم صعوده الاجتماعى والفنى ، فإنه ظل حزينا ، لا يجد امرأة تسد عليه فراغ حياته الذى تركته سهير ، وانعكس ذلك فى حوارهِ مع صديقه وسكرتيه وعانى من الفراغ .

أى أن الانكسار هنا غير مرتبط بالفقر المادى ، بل أيضا بالحرمان العاطفى والاجتماعى ، حيث يتخذ له من أهل الحارة أسرة ، لكن هذا لا يسد حاجته ولا يصلح من انكساره إلا قليلا .

وقد عبر إبراهيم عن حالته من خلال أغنيات عديدة تخلو تماما من الانكسار ، بل تعكس رجلا قوى الإرادة ، لا يجرو على الذهاب لامرأة طردته على الملأ فغنى " لست قلبى " ، التى نظمها كامل الشناوى والتى يعترف فى نهايتها بأن قلبه الذى يملكه بين جنباته ليس له ، بل هو ملك لمن أحبها . كما أن إبراهيم يبدو بالغ القسوة وهو يغنى لفتاته حين جاءت أغنية " بلاش عتاب " .

عبد الحليم حافظ _____ أبطال المشهد الغنائى

هذه الأغنية التى أنشدها فى الفيلم قد أداها باعتبارها مطربا ، سواء أمام الجماهير " جبار " أو فى الاستوديو " لست قلبى " ، ثم فى حفل خاص حين جاءت سهير محاولة التصالح معه .

وفى هذا الفيلم بدت العيون البالغة الحزن الشديدة الانكسار على ملامح وجه عبد الحليم حافظ الذى غنى أغنيتين مبهجتين وثلاث أغانى حزينة .

نفس الحكاية سبق للناس أن مشاهدة نجمهم فى إطارها من خلال مطرب شاب مبتدىء يحاول أن يجد لنفسه فرصة فيلاحقه الفشل وسوء الحظ ، وذلك فى " حكاية حب " ، وسيظل هناك سبب للانكسار والمستحيل بين الطرفين ، الأول هو الفقر ؛ فالشاب من حى كرموز بالإسكندرية يسكن مع أم وأخ ، وهما دائما غير متواجدين فى حياته ، خاصة بعد أن صار مشهورا ، والشاب حين يذهب للغناء أمام الناس فى حفل ، فإن أحد السكارى يفسد عليه فرصته فى الغناء ، ولولا الصدفة ما غنى أمام الفتاة الثرية التى استوقفت سيارتها وطلبت منه أن يغنى لها وهما على الشاطئ .

أما سبب الانكسار الثانى فهو المرض الذى يلحق بالمطرب ، فما أن تلاحق الشهرة أحمد سامى حتى يسقط من الإعياء أمام جماهيره وهو يغنى " نار يا حبيبى " ، ويتحول المرض إلى حائل بين العاشقين ، وقد بدا الانكسار لدى المطرب وهو ينتظر الموت ويغنى " فى يوم فى شهر فى سنة " باعتبار أن جرح قلبه أطول من الأيام ، والغريب أن النسخة المعروضة من الفيلم لم تتضمن " اسبقنى يا قلبى " وهى أغنية مليئة بالأمل تم حذفها رغم أن إعلانات الفيلم وعناوينه الداخلية قد اشارت إلى وجود الأغنية ضمن مجموع الأغانى فى الفيلم .



عبد الحليم ومريم فخر الدين و " حكاية حب "



عبد الحليم وزبيدة ثروت و " يوم من عمري "

وكان فيلم " ليالى الحب " هو أول أفلام المطرب التى قامت على أساس قصة حب بين طرفين . المسافة الاجتماعية بينهما كبيرة للغاية ، فهو الموظف الفقير أحمد الذى اخترع منسوجا يمكنه أن يوفر الكثير من الأموال ، لكن كل مدير ينسب إلى نفسه أنه المخترع حتى ضاعت الحقيقة ، ووجد أحمد نفسه يذهب إلى بيت المدير كى يخبره بالحقيقة ، ومن هنا تأتى التناقضات ، فيتصور أهل البيت أن الموظف هو رجل الأعمال الثرى الذى يحمل نفس الاسم ، وتتولد المتاعب إلى أن تتكشف الحقائق .

وقد أخرجنا الحديث عن هذا الفيلم لأن أجواءه الكوميديّة قد قللت الكثير من حدة الانكسار لدى الموظف ، كما حدث نفس الشيء فى فيلم " أيامنا الحلوة " فالشباب الفقراء الثلاثة الذين يعيشون فوق سطح أحد المنازل الشعبية القديمة ، لم يعانون من الفقر ، وهم مبتهجون يتمتعون بخفة روح ، لكن تنعكس فى الأغنيات التى يؤديها أحدهم " هى دى هيه " ، ويقومون بمشاكسة جارتهم الجديدة التى هى فى الحقيقة رمز الانكسار الحاد .

لكن لا يلبث الانكسار أن يدخل دائرة الاصدقاء ، ليس عندما يكتشفون أن الفتاة تحب أحدهم فقط ، ولكن حينما يعجز الثلاثة عن تدبير مصاريف العلاج ، فيحاول كل واحد منهم التضحية بشيء ما عزيز عليه ؛ كأن يقبل حبيبها أن يتزوج من ابنة عمه الثرية .

إذا كان هذا الانكسار المرتبط بالحاجة إلى المال والهوة الواسعة بين عالم تعيش فيه الشخصية التى يجسدها وبين الفتاة التى يحبها ، فإن هناك أسباب أخرى للانكسار أيناها فى شكل الحرمان الأسرى ، وعلى غرار قصص الأفلام المصرية فإن أبطالها غالبا ما يكونون بلا عائلات يعيشون فى وحدة ، مثل خالد فى " بنات اليوم " ، فمن لا نعرف لماذا يعيش أعزب

مع زميل له فى شقة بسيطة أمام إحدى المدارس ، وهو هنا ليس شخصا فقيرا ، ولكن أخته عليه تتمتع بمكانة اجتماعية ولاشك أنه ليس هناك أى فارق اجتماعى بين مستوى خالد الاجتماعى ومستوى طبيب يسكن فى فيلا فخمة ، حيث قبل الأب على الفور طلب خالد للزواج من ابنته .

ونحن هنا لا نتحدث عن الانكسار ، ولكن خالد يعيش بلا أسرة مثما رأيناه فى أفلام أخرى منها " معبودة الجماهير " و " دليـلة " و " يوم من عمرى " و " موعد غرام " .

ولكن بعض الأفلام التى جسدها المطرب داخل إطار أسرة ، كانت الحياة فى هذه الأسرة سببا مؤكدا للانكسار ، فهو يعيش فى كنف رجل غير أبيه ، هو زوج الأم فى فيلمين هما " أيام وليالى " لبركات ١٩٥٥ ، ثم " الخطايا " ١٩٦٢ . وهو فى فيلم " لحن الوفاء " لإبراهيم عمارة ١٩٥٥ يعيش رببياً لفنان جاء من الحضيض بعد أن تولى تربيته عقب وفاة والد جلال الموسيقىار الشعبى .

وفى " أيام وليالى " بدا الانكسار من خلال وقوف زوج أمه مع ابنه ، حين صدم هذا الابن ضحية وهو يقود سيارته مخمورا ، وكان صديق الشاب هو الضحية حيث تم القبض عليه ، وكان على الشاب أن يقف فى مواجهة زوج الأم من أجل إنقاذ صديقه حتى لو أدى ذلك إلى حبس ابن زوج أمه " أخوه تجاوزا " .

وقد بدا الانكسار واضحا من خلال المواجهة بين الشاب وزوج أمه ، فالشاب لا يود أن يخون مبادئه ، وهو حين يحس أنه بلا أجنحة يسأل عن مكان أبيه الحقيقى وهوية هذا الأب ، ويذهب إليه ويجده رجلا سكيما يعيش على هامش الحياة ويحدثه بأنه فى حاجة ماسة إليه . ومن خلال هذا اللقاء نكتشف أن الابن ليس هو الوحيد الذى يمر بمرحلة انكسار ، بل الأب قد

عبد الحليم حافظ _____ أبطال المشهد الغنائى

سبق له أن تهشم بعد أن هجرته زوجته ، ولذا فإن الأب والابن يستعيدان توازنهما ويتماسكان ، ثم يواجهان الموقف معا .

وحسين فى فيلم " الخطايا " هو نموذج آخر من طالب منكسر ، لأنه يعيش مع زوج أمه . وهوىظل ذلك الشاب المرح السعيد ، الذى لديه قدرة على الحب وعلى القبول على الحياة طالما أحس أنه فى أجواء أسرة ، لكن ما تلبث ملامح الانكسار والهزيمة أن تكسوه بعد أن يعرف أن الرجل الذى يعيش معه ليس أباه ، وأن المرأة ليست أمه ، (هى فى الواقع أمه) .

وقد ارتبطت الأغنية هنا بالموقف أكثر من فيلم " أيام وليالى " ، وبدا ذلك من خلال الأغنية التى شدا بها وهو فى الطريق ، وهى " طلاسـم " إلیا أبو ماضى " التى يتحدث فيها عن جنوره الضائعة وتوهانه ونسبه . ومن الواضح أن مثل هذا الدور قد التصق بعبد الحليم حافظ فبدأ الانكسار على ملامحه وانعكس فى علاقته بأخيه وأمه وحبيبته سهير ، وظل فى هذه الحالة فترة طويلة يعيش وحيدا يعانى كثيرا ، إلى أن اعترفت له أمه بالحقيقة ، فعاد إلى البيت .

والانكسار هنا حالة خاصة أصابت حسين ، وقد بدت من خلال المواجهة التى دارت بينه وبين ضابط الشرطة فى القسم الذى سيق إليه فى المساء ، فحين سأله الضابط عن اسمه أجابه بأنه لا يعرف ، وفى البداية تصور الضابط أنه أمام شخص مازح أو مخمور ، فإذا به أمام حالة خاصة ، لذا فسرعان ما وقف الضابط إلى جواره ومد له يد المساعدة .

وهذا الانكسار ارتبط بقطع علاقاته كافة إلا واحداً من أقربائه وزملائه وحبيبته التى قررت الوقوف بجانبه ، فكانت بمثابة الوئدة الذى يتكىء عليه ويخرج من خلالها عن حالته المتهشمة . والجدير بالذكر هنا أن الشخص المنكسر يعيش فى وسط اجتماعى موسر ، فزوج الأم فى " أيام

ولياالى " رجل مرموق المكانة عقلانى ، وله ثقافته الراقية ، وقد تم حسم الأمور كلها من خلال جمل قصيرة بآثرة حين قال الرجل لامراته إنها بوقوفها إلى جوار ابنها وليس ابنه يمزق ما بينهما .

كما أن حسين يعيش فى بيت فى حى كبير " الخطايا " يمتلك الأراضى والأطيان ، وله مكانته ، وهذا المحامى حين يفكر فى زواج ابنه فإنه يختار له فتاة ثرية هى ابنة صديق قديم ثرى مثله ، أى أن الانكسار فى كلا الفيلمين غير مرتبط بالعوز المادى بقدر ما هو العوز الخاص للدفء الإنسانى ، وللأجواء الأسرية ، ولألب الحقيقى .

ولقد رأينا نفس الأجواء فى فيلم " لحن الوفاء " مع الكثير من التعبيرات فالملحن الكبير علام أصابته عقدة خاصة من النساء وقرر أن يعيش بدون زواج ، وهو يربى جلال ابن أستاذه الذى تركه له حين عاش فى منطقة الأنفوشى الفقيرة ، والحقيقة أن علام لم يعامل ربيبه أى معاملة تدعو إلى الإحساس بالانكسار ، بل كان بالنسبة له الأب الحنون الذى يعوضه عن أجواء أسرية افتقدها ، وقد تولى تعليمه وقام بتشجيعه كى يصير مطربا . وصار جلال الابن المدلل فى الفرقة ، تحاول الفتيات التقرب منه من أجل أن يكن قريبات أيضا من الأستاذ علام .

لكن الانكسار بدا فى صورة مختلفة حين وقع علام فى غرام نفس الفتاة التى أحبها جلال ، ولم ينتبه إلى مشاعر الشاب تجاه الفتاة ، وفى حفل خطبته إلى الفتاة تختفى الفتاة ويسمع الموسيقى إضاءة الآخرين أن خطيبته هربت مع جلال ، مما يؤدى به أن ينفى نفسه إلى عالمه القديم وأن يختفى لمدة طويلة . هذه المواقف تجعل جلال يشعر أنه مسئول عما لحق بأستاذه من انكسار وحزن وهزيمة ، فيحاول أن يستعيده إلى مجده ويستكمل اللحن الذى كان عليه أن يقوم بتلحينه من أجل الفرقة ، ويطلق عليه " لحن الوفاء " .

عبد الحليم حافظ _____ أبطال المشهد الغنائى

والانكسار مرتبط هنا بما اصاب الأستاذ علام أكثر مما التصق بجلال نفسه . وهناك انكسار خاص بالمرض باعتبار أن العليل هو أكثر البشر إحساسا بالهزيمة الجسدية والروحية وأنه مغادر الحياة ، والغريب أن هذا الأمر لم يحدث كثيرا فى أفلام قام ببطولتها المطرب سوى مرة واحدة هى فى " حكاية حب " ، باعتبار أن كافة الشخصيات التى جسدها مقبلة على الحياة محبة لها ، إذا فإنها غير مصابة بمرض .

والمرض الذى أصاب صلاح فى " الوسادة الخالية " عابر ، وهو مرتبط بحالة الهزيمة التى أصابته عقب أن انفصلت عنه سميحة ولم يجد بديلا عنها ، فارتبط بإحدى بنات الليل ، وعندما أصابته الزائدة كان الطبيب المعالج هو زوج سميحة فتولدت صداقة ، ولم يكن المرض سوى حالة عابرة أو هو صلة موصول مع زوج الحبيبة الضائعة .

لكن مرض القلب الذى أصاب أحمد فى " حكاية حب " قد هدد حياة الشاب بشكل حاسم ، خاصة أن خال الفتاة طبيب كبير وهو الذى قام بالمساعدة فى تشخيص الحالة ، وأحس أحمد أنه أقرب إلى الموت بقوس صغير ، وراح يغنى على الشاطئ أغنية بالغة الحزن والشجن ، هى " فى يوم فى شهر فى سنة " ، ولو ربطنا كلمات الأغنية بحالة أحمد فإن سماعها يثير المشاعر بشكل حاد .

وعمر جرحى أنا
أطول من الأيام
وداع يا دنيا الهنا
وداع يا حب .. يا أحلام

ولاشك أن المطرب وهو يجسد هذه الأغنية كان يغنى من أعماقه ، وانعكس ذلك لدى الناس بما عرفوه فيما بعد عن مرض الفنان الذى أنهك كبده ، وأودى به وهو دون التاسعة والأربعين من العمر .

أبطال المشهد الغنائى _____ عبد الحليم حافظ

وهناك أسباب أخرى فرعية سببت بعض الانكسار للشخصيات التى جسدها عبد الحليم حافظ فى أفلامه ، فلاشك أن هناك أجواء قريبة من أدائه أغنية " فى يوم فى شهر " سبق للفنان أن أداها فى أجواء صحراوية فى فيلم " الوسادة الخالية " ، حين راح يتذكر حبيبته الضائعة سميحة فى نفس الصحراء التى جمعتهم من قبل ، صحراء مصر الجديدة .

وفى كلا الموقفين غنى المطرب أمام الأفق . فى " حكاية حب " غنى أمام البحر وهو بالغ الحزن ، وفى الوسادة الخالية غنى أمام بساتين الصحراء ، والغريب أن المطرب غنى فى الليل ، فبدأ الأفق قائما يعكس حالة الحزن التى استبدت بالشباب المنكسر .

والانكسار فى " الوسادة الخالية " سببه فى المقام الأول أن سميحة هجرته ورضت بالاقتران من رجل مرموق ، هو طبيب ناجح ، صحيح أنها قاومت فى البداية لكنها ما لبثت أن رضخت وتركت صلاح يعانى وحده ، وكان عليه أن يتفوق فى دراسته ، وكان عليه أيضا أن يرتاد أماكن اللهو ويتعرف على بنات الليل ، وكان الموقف سببا لأن يغنى ، مثلما غنى " تخونوه " فى أحد الملامى الليلية .

وقد طالت حالة الحزن المرتبطة بالانكسار لدى صلاح ، سواء بعد أن صار مهندسا ، أو بعد أن تزوج ، فهما هى سميحة تظهر فى حياته ويصبح زوجها صديقا له ، ويتبادلان الزيارات ، ثم هما هى زوجة صلاح تحس أن مشاعر زوجها متجهة إلى غيرها وأنه قد نسى الدبلة ذات يوم .

وهذا الإحساس بالهزيمة والانكسار قد ساعد صلاح أن يحقق انتصاراته المهنية والاجتماعية ، لكنه لم ينس قط حبه المفقود ، ولم يلتئم الجرح الذى صنعه سميحة حين هجرته فى مكان حبهما .

عبد الحليم حافظ _____ أبطال المشهد الغنائى

وحالات الانكسار قد جعلت المطرب يشدو الكثير من الأغاني الحزينة فى كافة أفلامه ، وغالبا ما تكون هى الأغنية الأخيرة فى الفيلم ، وهى مرتبطة بفراق الحبيبة ، مثلما حدث حين غنى " راح " فى البنات والصيف حين شاهد محمد حبيبته تذهب مع الشاب الذى اختارته فى سيارته ، وفى نهاية فيلم " أبى فوق الشجرة " غنى حزيننا لأحضان الحبايب حين ابتعد عنه الأصدقاء بعد أن صار عشيقا لابنة ليل ، وفى يوم من عمرى " شدا بأغنية لها نفس الاسم عقب أن قام بتوصيل حبيبته إلى أبيها ، وفى فيلم " أيام وليالى " غنى " إيه ذنبى إيه " حين هجرته حبيبته ..

وفى كل هذه الأغنيات كان على المطرب أن يحتضن الطبيعة وهو يغنى أغنيته الحزينة التى تعكس حالة الانكسار ، فعلى شاطئ النيل غنى فى " أيام وليالى " باعتبار أن الأحداث تدور فى القاهرة ، وعلى شاطئ الإسكندرية غنى حزيننا فى " حكاية حب " والبنات والصيف " و " أبى فوق الشجرة " ، وفى الطريق العام غنى " لست أدري " فى " الخطايا " .

ولاشك أنه كان يغنى كل هذه الأغنيات من خلال جانبه الإنسانى ليعبر عن حزنه وآلامه ومشاعر الانكسار التى تتأبى به ، وفى هذه الأفلام لم يكن المطرب الذى يغنى ، بل العاشق الذى يحترق ويتألم من أجل نفسه وبسبب حبيبته ، وقليلة هى الأغاني التى شدا بها لتعبر عن حزن بعيدا عن آفاق الطبيعة ، مثل " لست قلبى " فى " معبودة الجماهير " .

وقد خلت أفلام الفنان الكوميديّة تماما من هذه الأجواء ، فبدا فيها أكثر إشراقا ، مثلما حدث فى " فتى أحلامى " و " ليالى الحب " و " شارع الحب " .



نجاهة الصغيرة

لذا أطلقوا عليها اسم الصغيرة ، إنها نجاة محمد محمود حسنى .
كانت التسمية لعدة أسباب ، منها أنه كانت هناك نجاة على ، المولودة عام
١٩١٣ ، أما نجاة الطفلة التى راحت تغنى لأم كلثوم " نهج البردة " وهى
فى التاسعة من العمر ، فقد لفتت إليها الأنظار وصارت مطربة يستمع الناس
إليها .

وقد نجحت نجاة عندما صارت أكبر سنا فى أن تحتل مكانها وسط
الكبار ، فذاع اسمها فى الخمسينات ، وكانت من نجمات الغناء فى
الستينات ، ولا بد لمثل هذه الموهبة أن تجتذبها السينما أكثر من عشر
مرات ، رغم موهبتها المحدودة فى التمثيل ، لكن لم لا ؟ واسمها يسبقها
وأغنياتها تذايع فى كل مكان .

ونجاة الصغيرة مثلت وهى طفلة فى الحادية عشرة من عمرها ، حين مثلت عام ١٩٤٧ فى فيلم " هدية " لمحمود نو الفقار ، وتقوم بدور ابنة لعزيزة أمير ، وقد غنت فى هذا الفيلم أغنياتها التى اشتهرت بها ، وليس لدينا مرجع يشير إلى هذه الأغنيات ، لكن الأفيش الذى لدينا يشير إلى أن نجاة الصغيرة تشترك هنا بالغناء .

أما الفيلم الثانى " محسوب العائلة " فكانت لاتزال صبية ، ولم تأخذ دور البطولة ، لكن فيلمها الثالث هو " بنت البلد " من إخراج حسن الصيفى أمام إسماعيل يس ، وكانت قد صارت شابة فى الثامنة عشرة من عمرها يمكنها أن تصدح بأغنيات الحب ، وأن تكون فتاة يافعة ، يطلب من أب ابنه الذى يعيش فى باريس أن يتزوج منها ، الأب هو كبير الرحيمية ، الذى يرسل ابنه إسماعيل إلى فرنسا لتلقى علومه ، وهناك يصادفه محتال ويوقعه فى شباك راقصة تبتز أمواله وتطالبه بالزواج ، يرسل إسماعيل لأبيه خطابا يطالبه فيه بمبلغ كبير كي يتزوج ، إلا أن الأب يثور ويستفسر إلى باريس ترافقه ابنة أخيه التى تحب إسماعيل ، وينجح الجميع فى الكشف عن الأعيب المحتال وشريكته الراقصة ويتزوج إسماعيل من ابنة عمه .

ومن الواضح حتى الآن أن السينما لم تخدم حتى الآن المطربة الصغيرة ، فالفيلم ساذج ورغم أننا فى باريس فنحن محبوسون داخل غرف توحى بأنها ديكور لشقق مصرية ، ويحس المتفرج أن باريس هنا مجرد اسم ، فضلا عن أن عاصمة فرنسا تحولت مثل القاهرة إلى كباريهات وراقصات شرقيات ، أما بنت البلد فلم تتكلم فى الفيلم كله عدة جمل متكاملة .

وكعادتها فى أن تغنى نجاة فى هذه الفترة لآخرين ، غنت وحدها أغنية " ع الحلوة والمرة مش كنا متعاهدين .. ليه تنسى بالمره عشرة

أبطال المشهد الغنائى _____ نجاة الصغيرة

بقالها سنين " ، وهى أغنية عبد الغنى السيد التى لحنها محمود الشريف
ومن كلمات سيد مرسى . كما غنت أغنية " مع السلامة يا نور العين " .

ومن الواضح أننا أمام فيلم غنائى قائم على الغناء الجماعى ، لذا
غنت نجاة مع محمد التابعى والسيد بدير من كلمات فتحى
قورة أغنية " باركولهم " ، من ألحان عزت الجاهلى . ومن ألحان منير
مراد غنت مع إسماعيل يس " أنتى درتى " ، ومع إسماعيل أيضا غنت من
ألحان محمود الشريف " نورت عليه ونفيت " ، ومن ألحان عبد
العزیز محمود أغنية " جالك إيه " .

وقد جاءت البداية الحقيقية للمطربة فى السينما من
خلال فيلم " غريبة " لأحمد بدرحان ١٩٥٨ ، وهو فيلم شبابى مليء
بالكآبة والحزن ، وقد بدت فيه المطربة الممثلة غير جذابة بالمرّة ، خاصة
أن الدور يتطلب هذا وسوف يحدث ذلك فى فيلمها التالى " الشموع
السوداء " .

وقد اشتهرت نجاة قبل عرض هذا الفيلم بأغنيتين شهيرتين فيهما
كلمة " غريبة " الأولى هى :

قريبة منسية .. بعيدة منسية

من يومى مظلومة .. من يومى محرومة

من كل حنية

والثانية :

بتقول حبيبة حبية .. وأنا غريبة غريبة

وان جيت تعاتب .. تقول حبيبة

أما غريبة أما غريبة

والأغنية الأولى هى التى تضمنها الفيلم وان حاول الفيلم الاستفادة من ذىوع
الأغنيتين معا اللتين كانتا تترددان دوما فى الإذاعات فى تلك الفترة .

إنن ، فقد حاول بدرخان الرهان على نجاة ، وكعادة أفيشات الأفلام التى تراهن على نجم جديد ، فلا يظهر على الأفيش سواه ، وكانت أفيشات الشوارع لا تكشف سوى وجه بطلة الفيلم رغم وجود نجوم من طراز عقيلة راتب و عماد حمدي وأحمد مظهر وأحمد رمزي . وواكبت عرض الفيلم حملة دعائية ضخمة ، منها مقالات مدفوعة الأجر فى بعض المجلات ، مثلما نشر فى مجلة الكواكب جاء فيها : " هذه القصة صورة صادقة لما يقع فى المجتمع من مشاكل تتطور مع الزمن حتى تصبح من الأمور التى تخلق المتاعب فى حياة الناس " .

ومن أجل العزف على العنوان الذى يرمز إلى اسم الفيلم والأغنية ، جاءت نهاية المقال على النمط التالى : " فقد ظهر فى حياة الشاب الذى أحبه خطيبة له لم يخبرها بشئ عنها ، وشعرت أنها أصبحت غريبة .. أصبحت غريبة فى بيت والدها .. " .. وأصبحت غريبة فى بيت أمها .. " .. وأصبحت غريبة عن الرجل الذى أحبه وكان عليها أن تختار طريقا لحياتها .

فهل تعيش مع أمها وهى تشعر أنها " غريبة " رغم الحب والحنان الذى يحيطهما بها زوج أمها ؟
أم تعود إلى والدها الذى يحبها من أعماقه ولكنها ستصبح " غريبة " مع زوجة أبيها ؟
" أم تتزوج من الشاب الذى أحبه بعد أن يهجر خطيبته ؟
" إنها مشكلة غريبة .. ستجد حلها فى فيلم " غريبة " .

ومن الواضح أنه تم إعداد الفيلم بسرعة كى تتم الاستفادة من نجاح الأغنية ، فالفيلم مقتبس من فيلم أمريكى عرض قبل عدة أشهر فقط على

الشاشة اسمه " المراهقة الصغيرة " ، وبدا الفيلم المصرى كأنه نسخة من العمل الأمريكى ، كما جاء على لسان محرر جريدة الشعب فى ١٢ مارس ١٩٥٨ فى العمود المعنون " فيلم اليوم " حيث يقول : " إنها نفس قصة فيلم " الابنة المراهقة " الأمريكى الذى عرض هنا فى الموسم الماضى بدون تصرف " ، أما عثمان العنتبلى فيكتب فى جريدة الأهرام (٢٥ مارس) :

" تذكرنى قصة فيلم "غريبة" بقصة الفيلم الأمريكى " المراهقة الصغيرة " . فالفيلم الأمريكى يروى لنا كيف استطاعت أم متزوجة من غير والد فتاتها أن تخرج ابنتها من عزلتها لتقبل على الحياة ، وأوعز زوج الأم إلى جار شاب أن يستهوى قلب الابنة ، وينشأ حب فى قلب هذه الابنة ، وتصدم حين تعرف أن من تحبه يحب غيرها ، وتدور حوادث القصة بعد ذلك وتنتهى بزواج الابنة من الشاب الذى تحبه والتشابه واضح بين القصتين المصرية والأمريكية .

والمؤكد أن الفيلم الأمريكى ليس غنائيا بالطبع ، ولكنه فيلم شبابى عاطفى ، والمفروض أن تكون الأغنيات هنا سببا للبهجة ، لكن ما شددت به نجاة لم يكن مبهماً بالمرة هنا ، مثل أغنية " غريبة منسية " وأغنية " عيد ميلادك يا منى " .

وكلمات أغنيات الفيلم كتبها أحمد رامى ومرسى جميل عزيز وصلاح جاهين ، أما الألحان فهى لرياض السنباطى ، وكمال الطويل ، والغريب أن عبد الوهاب لم يقدم لحنا للموهبة الجديدة فى هذا الفيلم ، وكان عليه أن ينتظر ليقدم لها لحن " لا تكنبى " فى فيلمها التالى .

وقد كتب العنتبلى عن نجاة أنها " صالحة تماماً كمطربة صلاحية لا تتوازن مع صلاحيتها كسينمائية ، وخاصة من ناحية صورها السينمائية . وبدرخان - كعادته - المخرج الممتاز للأفلام الغنائية ، وهو يثبت دائماً

شاعريته الغنائية فى إخراجها للأغاني ، وجملة أن فيلم " غريبة " فيها جهود واضحة يعوزها التدعيم " .

ومن فيلم " الشموع السوداء " ١٩٦٣ يتضح أن كل تجارب نجاة فى السينما كانت فى أجواء كئيبة ، يغلب عليها الحزن والكآبة ، فنحن فى عزبة قريبة من قرية أبو حمص ، تذهب إليها ممرضة قائمة من ملجأ ، من أجل رعاية شاب معقد من النساء ، يعيش فى غرفة مظلمة وهو فاقد البصر ، وهناك جرائم تحاط من حولها ، جرائم قتل ، وخيانة ، وتدفع الفتاة من ثمن براءتها أن تدخل السجن فى جريمة لم ترتكبها ، أى أن أجواء الفيلم لا تصلح قط أن يكون فيلما غنائيا بالمرّة .

وقد ظلم عز الدين ذو الفقار نجاة كثيرا ، فالفيلم مدته أكثر من ١٣٠ دقيقة ، وهى موجودة عليها أن تمثل طوال الأحداث ، والغريب أنها لم تغن سوى ثلاث أغنيات لا أكثر ، مما كشف مواهبها التمثيلية . ومن الواضح أن عز الدين ذو الفقار قد قلب الآية تماما بالنسبة للفيلم الغنائى ، سواء من حيث الموضوع أو من حيث عدد الأغنيات ، أو الاستعانة بنجمة غناء لها شهرتها ، وقد راهن ذو الفقار هنا على نجاة كمطربة ، وعلى لاعب الكرة صالح سليم - كابتن النادى الأهلى وقتها - فكان التمثيل زاعقا من طرف الممثل ، مضطرب من طرف الممثلة .

كما أنه من الواضح أن المخرج قد حاول الاستفادة من نجاح الأغنية التى ذاعت فى تلك الفترة بقوة وغناها كل من نجاة وعبد الوهاب وعبد الحليم ، فجاءت كمحور الفيلم ، وبدأت دخيلة على الحدث ، لكن المخرج أراد أن يضيفها ، ومدة الأغنيات الثلاث طويلة مما خلق الملل . الأغنية الأولى هى " اشمعنى ده " تأليف مرسى جميل عزيز وألحان الموجى وفيها تغنى المطربة متسائلة عن السبب الذى دفعها أن تحب مثل هذا الرجل المصاب بالعقد النفسية وقد غنتها فى جو ليلى خال من البهجة تماما :

إيه هو ده واشمعنى ده ارتحت له وفتحت له

لما نده

إيه هو ده واشمعنى ده سهرت له واحترت له

قوام كده

أما الأغنية الثالثة فهي شديدة الحزن ، كان عليها أن تغنيها بعد أن صار عليها أن تغادر الضيعة ، وأن تنتهى مثل تلك العلاقة ، وقد شدت بهذه الأغنية فى أجواء مظلمة وحزينة كثيفة ، وهى أغنية " كل شىء راح وانقضى " من كلمات إسماعيل الحبروك وألحان بليغ حمدى :

كل شىء راح وانقضى

واللى بينا خلاص مضى

بس وحياة اللى فات

واللى أصبح نكريات

عمرى ما حبيت ولا اتمنيت

غيرك أنت يا حبيبى

أما الأغنية الثانية المشهورة فهي قصيدة " لا تكذبى " التى نظمها كامل الشناوى ولحنها محمد عبد الوهاب ، وقد جاء فى أحداث الفيلم أن صاحب الضيعة قد نظمها عن خيانة حبيبته أو زوجته ، ولذا فهو لابد أن يتألم بشدة وهى جالسة أمام البيانو تعزف وتغنى على لسان الشاب مرردة :

لا تكذبى إنى رأيكما معا

ودعى البكاء فقد كرهت الأدمعا

ما أهون الدمع الجسور إذا جرى

من عين كاذبة فأنكر وادعى

أنى رأيكما

أنى سمعتكما

عيناك فى عينيه

فى شفتيه

فى كفيه

فى قدميه

ويداك ضارعتان ترتعشان من لهف عليه

تتحديان الشوق بالقبلات تلذعن بسوط من لهيب

بالهمس ، باللمس ، بالآهات

بالنظرات ، باللفتات ، بالصمت الرهيب

ومن الواضح أن نجاح هذا الفيلم لم يجعل نجاة تحبس نفسها فى هذا النوع من الأنوار المنكسرة ، خاصة أن أختها سعاد حسنى قد تملك عرش سينما تلك الفترة كسندريللا خفيفة الظل والروح ، فكان الفيلم التالى ان ينتميان إلى الكوميديا وسينما الشباب فى المقام الأول ، هو "شاطئ المرح" لحسام الدين مصطفى ١٩٦٧ ، والثانى " ٧ أيام فى الجنة " لفطين عبد الوهاب ؛ أبرز من صنع الكوميديا فى السينما المصرية .

فى الفيلم الأول ، وجدت نجاة نفسها فى أجواء شبابية مرحة عمادها مجموعة من الشباب فى طريقهم إلى الإسماعيلية فى رحلة ، حيث يكلف منصور الشاب حسام ابن أحد أصدقائه بمراقبة ورعاية ابنته نورا أثناء قيامه برحلة إلى الإسماعيلية ، تقع نورا فى حب حسام ويبادلها نفس المشاعر ، إلا أنها تعلم بمهمته وأن ما بينهما كان وظيفة يؤديها بأمانة . توافق على خطبتها لشاب عاطل بالوراثة كى تنتقم من حسام ، ولكنها لا تستطيع مقاومة مشاعرهما . فى نفس الوقت لا يكف حسام عن محاولاته فى إقناعها بحبه الصادق ، فيعود الوصال والوفاق بينهما .

إيقاع اللبنة

بالألوان الطبيعية



إن فنحن أمام قصة تصلح لفيلم غنائى وكوميدى ، وهناك صناع بهجة مثل حسن يوسف ، وثلاثى أضواء المسرح وعبد المنعم مدبولى ، فضلا عن أجواء الرحلات . وقد بدا محمد عبد الوهاب هنا وقد تأكد من رهانه القديم على نجاة فلحن لها كل أغنيات الفيلم الثلاثة ، وهى من تأليف حسين السيد ، وليس من بينها أغنية واحدة حزينة ، وهى " القريب منك بعيد " ، و " آه لو تعرف يا حبيب قلبى " ، ثم الأغنية التى تغنيها مع البنات " عالىادى " .

وأغنيات الفيلم إذاعية أكثر منها سينمائية كأن يسمعها المرء فى الإذاعة ، مثل المقدمة الموسيقية العذبة لأغنية " آه لو تعرف " التى صارت مقدمة لبرنامج شعر وموسيقى لأكثر من ١٥ سنة فى إذاعة الشرق الأوسط والتى فيها تردد الفتاة :

آه لو تعرف يا حبيب قلبى
وأنت معايا بأحس بايه
خللى شوية لبكرة يا قلبى
الحب ده ما أقدرش عليه
بص فى قلبى يا عيون قلبى
شوف كام حاجة بتستاك
باحبك حب خلانى
بخاف من فرحتى جنبك
يشوفها حد يحسدها
ويحسنى على حبك

ورغم أجواء البهجة التى أشيعت فى الفيلم ، فإن موهبة الممثلة لم تتضج بالقدر الكافى ، ولكن رغم ذلك فإن فطيم عبد الوهاب قد قدم لها فيلمها التالى وجاء بنفس المجموعة لتعمل من جديد ، حسن يوسف ،

ويوسف فخر الدين ، وحل أمين الهنيدى محل مدبولى ، أما عادل إمام فقام بدور صديق البطل الذى يولد الكوميديا ، وقصة الفيلم سبق للسينما المصرية أن قدمتها فى الأربعينات ، حول بائع الفل وابنة أخته اللذين يبيعان الفل فى الشوارع يرتديان الملابس الرثة وتمشى لتغنى أغانيها الشهيرة " دواوين فى الشوارع ، دواوين فى الحارات " ، من ألحان الأخوين رحباني ، إلى أن يتعرفا على الصحفى شكرى ، والذى يقرر تطبيق ما يجول فى داخل النفس البشرية من نفاق ورياء ، يحول الفتاة كروان إلى هدى ابنة المليونير الطنبشاوى المهاجر ، ويعلن عن وصولهما لمدة سبعة أيام ورغبتهما فى التعرف على أفراد الأسرة ، ينهال على القصر أهل النفاق ، كل يدعى أنه من أفراد الأسرة وتقوم قصة حب بين شاب وبين الفتاة ، وينافسه على قلبها أحد أصدقائه .

وقد غنت نجاة هنا أربع أغنيات فقط منها " إلا أنت " التى تتشدها حين تحس أن عليها الاختيار بين حبيبها وصديقه :
إلا إنت ..

فيها إيه الدنيا إلا أنت

كما غنت نجاة فى الفيلم أغنية الحلم الملونة ، التى تخيلت فيها أنها قريبة من حبيبها ، وأنها فى جو وردى جميل ، ويقول الناقد عبد الفتاح الفيشاوى عن الفيلم أن حصيلته " إذا استثنيا ابتعاد الفكرة الأصلية ، فيلم كوميدى ، وحصيلته طيبة من ألحان عبد الوهاب والرحبانية وسيد كامل التى تتوهج بنار المأساة " .

وكتب نفس الناقد فى مجلة "الكواكب" عن نجاة لا أعرف السبب الذى من أجله تخاف من الكاميرا ، مع أنها تمتاز بقابلية مع الجمهور وكلامى هذا عن صورتها وصوتها له مكانته . والأمر يحتاج إلى دراسة

نجاة الصغيرة _____ أبطال المشهد الغنائى

لاختيار الأدوار التى تصلح لها ، وأعتقد أن الدور الذى يليق لها هو دور الفتاة المغلوبة على أمرها .

وقد صدق كلام الناقد تماما مع فيلمها القادم " ابنتى العزيزة " لحلمى رفلة ، وهى هناك فتاة مغلوبة على أمرها ومنكسرة أكثر من فتاة ملجأ للبنات يأتى إليه رجل أعمال حيث تلفت نظره الفتاة اليتيمة فاطمة التى ترعى الأطفال ، يعلم من مديرة المدرسة ظروفها التى لم تمكنها من استكمال دراستها بالجامعة فيتكفل بها دون أن تعرف ، ويطلق على نفسه اسم " على " ، تدعوه لحضور الاحتفال السنوى بالكلية ، ينمو الحب بينهما ويتزوجان .

وقد غنت فى هذا الفيلم أغنيات على طريقة الإذاعة ، ومن هذه الأغنيات :

أما براوة ، براوة ، أما براوة
دوار حبيبي ياعيني آخر طراوة

أما الأغنية الثانية فهى :

آه لو تعرف يا حبيب قلبى
وأنت معايا بأحس بآيه
خللى شوية لبكرة يا قلبى
الحب ده ما أقدرش عليه

أما التجربة الأخيرة لنجاة فكانت فى " جفت الدموع " ١٩٧٥ ، المأخوذ عن رواية ليوسف السباعى كتبها أثناء الوحدة بين مصر وسوريا ، قامت على قصة حب تولدت بين فنانة وبين صحفى عضو فى مجلس الشعب السورى ورئيس تحرير جريدة حزبية سورية . وقد تم تغيير الحوادث تبعا للظروف السياسية المختلفة التى تم أثناءها تصوير الفيلم .

والقصة تدور حول حب بين صحفي وفنانة محفوف بالمخاطر ، باعتبار أن كل منهما شخصية عامة ، وهو رجل متزوج من امرأة لكنه غير سعيد معها ، فزوجته امرأة شديدة القسوة ، والصحفي سامي كرم يستعد لخوض معركة على مقعد نقابة الصحفيين ، لذا فإن منافسه في الانتخابات يحاول استخدام علاقته مع المطربة ، وراحت كافة الأطراف تسعى إلى هدم تلك العلاقة ، فقررت المطربة هدى أن تزيح نفسها عن طريق سامي كي ينجح حتى وإن تألم عاطفيا .

وقد عاد حلمي رفلة مجددا إلى السينما الغنائية في هذا الفيلم ، ولكنه لم يقدم عملا استعراضيا مثلما كان فيما قبل ، بل اكتفى أن قدم فيلما غائيا أسوة بفيلمه السابق مع نجاة ، ولكن لاشك أن الصراع السياسي والحزبي يقلل من الفرص المتاحة للاستعراض ، وقد غنت نجاة على صوت في الخلفية لمحمود يس أغنية "حمد لله ع السلامة" :

حمد لله ع السلامة يا ابو أجمل ابتسامة

ياما نقيت في بعدك على باب الصبر ياما

ياما استتيت وحيدة مغيرناش ملامة

وهنا عادت نجاة مرة أخرى وأخيرة لغناء قصيدة من كلمات نزار قباني ، هي " متى ستعرف كم أهواك " ، من ألحان محمد عبد الوهاب فنقول :

متى ستعرف كم أهواك يا أملا

أبيع من أجله الدنيا وما فيها

لو تطلب البحر في عينيك أسكبه

أو تطلب الشمس في كفك أرميها

أنا أحبك فوق الغيم أكتبها

وللعصافير والأشجار أحكيها
أنا أحبك حاول أن تساعدنى
فإن من بدأ المأساة ينهيها
وأن من فتح الأبواب يغلقها
ومن أشعل النيران يطفئها

وحول نجاة الصغيرة فى هذا الفيلم كتب مجدى فهمى فى مجلة " الشبكة " :
:نجاة أنثى ، أنثى رغم حجمها الدقيق الرقيق . لذا كادت أنوثتها تطغى حتى على
صوتها الجميل ، وساعدتها كثيرا فى أدائها " ، كما كتب فى خاتمة مقاله : "فهذا
واحد من أنظف أفلام حلمى رفلة .. إذ يقدم فيه لونا من الفطر العاطفى الذى يبيكه
العزال بقدر ما يتمتع الأبطال " .



الفصل الثالث والعشرون



الجيل العربى

فايزة أحمد

وردة الجزائرية

هناك علاقة منافسة وتقارب ربطت بين كل من فايزة أحمد القادمة من سوريا، ووردة الجزائرية التى مرت بمحطات غنائية عديدة ، منها سوريا قبل أن تأتى إلى مصر .

فما أن لمع نجم كل منهما غنائيا ، حتى أسرع السينما باجتذاب كل منهما ، وفى سنوات مقاربة عملت فايزة أحمد فى سبعة أفلام بين عامى ١٩٥٨ ، ١٩٦٣ ، منها فيلمان غنت فيهما فقط ، بالإضافة إلى اشتراكها بالغناء بصوتها فقط فى فيلم " الوسادة الخالية " لصالح أبوسيف عام ١٩٥٧ ، أى أن حصيلتها كانت خمسة أفلام .

وما أن استمع الناس إلى وردة فى الإذاعة ، حتى فوجئوا بها على شاشات السينما فى فيلمها الأول " ألمظ وعبد الحامولى " ١٩٦٢ ، ثم

ظهرت فى العام التالى أمام رشى أباطة فى " أميرة العرب " من إخراج نيازى مصطفى ، قبل أن تعتزل الغناء والسينما بسبب عودتها إلى الجزائر وزواجها ، وما أن عادت للفن مرة أخرى فى أوائل السبعينات حتى عادت للعمل بشكل مكثف ، فقامت ببطولة ثلاثة أفلام ، وتوقفت عن العمل فى السينما إلى أن عادت فى عام ١٩٩٤ بفيلم لم يكتب له أى نجاح .

ووسط هذا الابتعاد والاقتراب من السينما ، شهدت الساحة الغنائية منافسة قوية بين المطربتين لتزعم عرش الغناء بعد رحيل أم كلثوم .

لكن من المهم أن نتوقف عند الأفلام التى عملت كل منهما فيها ، وهى أفلام تنتمى فى المقام الأول إلى الغناء أكثر من الاستعراض ، فكلتاهما مطربة فقط ، وليست نجمة استعراضية ، ولم تكن فائزة أحمد ممثلة جيدة ولم تمتلك من الجمال قدرا تتمتع به نجومات طرب من طراز لىلى مراد مثلا ، لذا فإن أدوارها جاءت فى أفلام غير ذات أهمية ، كما أنها لم تقم بالبطولة المطلقة سوى فى فيلم واحد هو " المليونير الفقير " لحسن الصيفى عام ١٩٥٩ . أما بقية أعمالها فكانت البطولة الثانية ، سواء فى " أمسك حرامى " لفطين عبد الوهاب ١٩٧٨ ، حيث كانت البطولة الأولى هى أمل فريد ، أو فى " تمر حنة " ، حيث كانت البطولة الرئيسية هى نعيمة عاكف ، وفى " لىلى بين الشاطيء " لحسين فوزى ١٩٥٩ كانت البطولة الأولى هى لىلى فوزى ، وفى فيلم " أنا وبناتى " لحسين حلمى المهندس ١٩٦١ كانت بطلة مشاركة مع كل من زهرة العلا وأمال فريد وناهد شريف .

وقد أشرنا أن صلاح أبو سيف أول من استخدم صوتها للغناء ، فجعلها تنشد " أسمر يا أسمرانى " فى إحدى الحفلات بديلا عن عبد الحليم حافظ فى فيلم " الوسادة الخالية " ، ولم يظهر فى الفيلم سوى صوتها ،

أبطال المشهد الغنائى _____ الجيل العربى

وكانت فائزة قد حققت مجدها ووجودها فى هذه الفترة من خلال أغنياتها الجميلة " أنا قلبى إليك ميسال " .

ورغم أن الشخصية التى جسدها فى فيلم " أمسك حرامى " هامشية ، فإن الأغنيات التى صدحت بها كانت جميلة ، وذات قبول لدى الناس ، وتقبل الناس وجودها كصاحبة صوت جميل ، وقد كتبت مجلة " الفن " فى عدد مارس ١٩٥٨ عن الفيلم " أن المطربة فائزة أحمد لم يكن لها دور رئيسى فى الفيلم ، ولكن الشركة منتجة الفيلم جعلتها ضيفة شرف ، استغلالا لاسمها ولشهرتها الفنية ليس إلا ! "

وقد غنت فائزة - ضيفة الشرف - ثلاث أغنيات من ألحان عبد الوهاب " بريئة " كلمات على مهدى ، و " حمال الأسية " كلمات حسين السيد :

حمال الأسية يا قلبى

ظالمينك حبايى

وتتسى الأسية

طول عمرك يا قلبى

حمال الأسية

ينسوك الحبايب

ولو طال الغياب

تروح تسأل عليهم

ولا يردوش جواب

أما التجربة التالية ، فكانت أيضا أمام إسماعيل يس فى " المليونير الفقير " ، وفيها أدت الدور الرئيسى ، فهى موظفة التليفون التى تكتشف أن أحد النزلاء فى الفندق الذى تعمل به مفلس ، لذا تبلغ عنه ، وفيما بعد تتعاطف معه وتقع فى غرامه ، خاصة أن هذا المفلس قد ورث فجأة ثروة ،

الجيل العربى _____ أبطال المشهد الغنائى

وفيما بعد تجد نفسها فى وضع منافسة مع راقصة ترمى شباكها حول حبيبها .

وفى هذا الفيلم غنت فائزة أحمد أيضا اثنتين من أغنياتها الشهيرة هما : " يا حلاوتك يا جمالك خلليت للحلوين إيه " من ألحان فريد الأطرش ، وكلمات فتحى قورة ، ثم أغنية بالغة العذوبة باسم " عشان بأحبك أنا حرمت عيني النوم " ألحان بليغ حمدى ، وكلمات فتحى قورة .

كما غنت فى الفيلم أغنية مع إسماعيل يس هى " الأسانسير " لحنها عبد العزيز محمود ، وكلمات فتحى قورة ، وغنت أيضا مع نجوى فؤاد أغنية الحلم " أنا ح اتجنن أنا محتارة ، عين فى الجنة وعين فى النار " وهى من ألحان منير مراد . ومن المهم هنا أن نسترجع من كلمات أغنياتها " عشان بحبك " ، وهى واحدة من أرق ما غنت :

عشان بحبك أنا حرمت عيني النوم
واللى بنيت فى سنة راح من إيديه فى يوم
فات اللى فات وانقضى معرفش فات ازاي
مهما مليت الفضا بشكوتى ع الناي
لا حارجع اللى مضى ولا ح أعرف اللى جاى
وعشان بحبك أنا

وفى فيلم " تمر حنة " غنت كمثلة مساعدة أغنيتين احدهما ذاع صيتها بقوة فى الشارع العربى آنذاك ، وهى " يا امه القمر ع الباب " ، مما دفع بحسين فوزى نفس المخرج أن يقدمها فى فيلم آخر هو " ليلى بنت الشاطيء " وفيه قامت بدور المطربة التى تقع فى حب زميلها (محمد فوزى) بينما قلبه معلق بحب ابنة قريته التى كان يعمل فيها صيادا ، وقد غنت هنا أغنيتين منها أغنية " ليه يا قلبى ليه " من ألحان محمد فوزى .

وقد بلغت قمة تألق فائزة أحمد الغنائية فى فيلم " أنا وبناتى " من إخراج حسين حلمى المهندس ، وجاء فى الإعلانات أن : " البطولة الغنائية لفائزة أحمد " . والفيلم حول أبو البنات الذى يحمل فوق كاهله عبء تدبير المستقبل الآمن لأربع بنات كلهن فى سن الزواج ، حيث يحال إلى المعاش ولا يجد بين يديه سوى مكافأته ليؤمن مستقبل بناته ، وليشق طريقا مليئا بالأشواك . لكنه يخسر ماله على غير إرادته مما يدفع بالبنات إلى مواجهة الحياة بلا خبرة وبلا استعداد منهن . واحدة تسقط ثم هناك الابنة التى تغنى فى الملامهى .

ونحن الذين شاهدنا الفيلم عند عروضه الأولى فى أوئل الستينات ، أثرت فىنا كثيرا أغنياته التى شددت بها فائزة أحمد ، وهى أغنيات كتبها مرسى جميل عزيز وألحان محمد الموجى ، وأكدت المطربة أنها صارت مطربة الأسرة ، ثم غنت للأم والأخ وهى هنا تغنى للأب أغنية " يابه تعالى " التى تقول فيها وهى تتأشد اباه الذى هجر المنزل :

حاسة إنى وحيدة وف دنيا بعيدة
ولا حدش جنبى من كل حبابى
يا به تعالى

كما أكدت أنها مطربة الأسرة بأغنية " بيت العز " الذى اشترك فى الغناء فيها ككورس أفراد الأسرة فى الفيلم من زكى رستم إلى ناهد شريف وأمال فريد وزهرة العلا :

بيت العز يا بيتنا ، على بابك عنبتنا
ليها خضرة وضليلة ، بترفرف ع العيلة
وتضلل يا حليلة من أول عنبتنا
يا بيت العز ، يا بيت السعد ، يا بيت الفرح
يا بيتنا

الجيل العربى _____ أبطال المشهد الغنائى

ومن أغنيات الفيلم أيضا " على البساط السندسى " لكن أغنية حيران كانت مؤثرة للغاية وهى تشدو بها لأختها التى سقطت فى الرذيلة :

حيران كده ليه يا حبيبى
زعلان من إيه يا حبيبى
ولا ترعل ولا تحتار
وحياتك ليل ونها
حبك اقوى من النار
صدقنى صدقنى صدقنى

وهنا كانت رحلة فائزة أحمد مع السينما قد انتهت ، لكنها غنت كمطربة فقط أغنية واحدة فى فيلمين من إخراج محمد سالم ، الأول هو " القاهرة فى الليل " والثانى هو " منتهى الفرح " ، وفى الفيلم الأول غنت صباح " ملحق ملحق " وشادية " أنا عندى مشكلة " ومحمد قنديل " فلاحه بلدنا " وغنت صباح مع فؤاد المهندس "الراجل ده ح يجننى" أما فائزة أحمد فغنت " أتחסدنا ولا إيه " :

كل يوم هجر وأسية
يا حبيبى قوللى ليه
بأسألك فكر شوية
اتחסدنا ولا إيه
كنا فى دنيا الهوى أجمل أحبه
كل يوم فى قلوبنا بتزيد المحبة

فى تلك الفترة كان نجم " وردة " قد صعد بشكل ملحوظ فى الغناء والسينما ، وتم الرهان عليها وأنتج لها المنتجون فيلمين من الأعمال الضخمة الإنتاج ، الأول تاريخى وهو " ألمظ وعبد الحامول " ١٩٦٢ ، والثانى من فانتازيا ألف ليلة هو " أميرة العرب " .



وردة الجزائرية في " أميرة العرب " إنتاج 1963



فايزة أحمد مع رشدي أباظة في " تمر حنة "

الجيل العربى _____ أبطال المشهد الغنائى

كانت وردة قد ظهرت فى السينما كمطربة بأفضل صورة فى فيلمها " ألمظ وعبد الحامولى " ووضعها حلمى رفلة فى صورة المغنية التى يمكنها أن تواصل المسيرة فى السينما الغنائية ، فغنت من ألحان عبد الوهاب وفريد الأطرش وبلغ حمدى ، واستمع الناس إلى أغنية " يا نخلتين فى العلالى " وهى ترتدى زى المطربة ألمظ ، كما تركت صدى أفضل وهى تردد أغنية "روحى وروحك حبايب" :

أنا فؤادى متيم من قبل يوم التلاقى
وربى هو الذى يعلم محبتى واشتياقى
اكتب لى فى الحب نايب وطل على العشاق طله
روحى وروحك حبايب
من قبل دا العالم والله

أما فيلمها الثانى المصاغ فى إطار حكاية فانتازية حول الأمير محبوب الذى طلب منه عمه الملك أن يبحث له عن صاحبة الشعرة الجميلة الطويلة ، فراح يفتش عنها ، وعندما عثر عليها أحبها ولكنه ضحى بحبه من أجل عمه ، لكنه عرف أن العم يدبر له مؤامرة للتخلص منه .

والفيلم مستوحى من الأسطورة العالمية الشهيرة ترستيان دايزولت ، ولكنها محاكاة هنا على طريقة قصص ألف ليلة وليلة ، وفى أجواء عربية . وقد صور الأميرة التى عاشت فى أحضان الترف والنعيم يحيطها والدها بكل ألوان البهجة والسعادة ، لكنها كانت تحس بوحدتها وبالفراغ الذى تعيش فيه . كانت تحس بلدغة الحرمان فى قلبها ، وكان يضايقها ويقلقها أنها وهى الأميرة الفاتنة النظرة الشباب ، لا تجد من تحبه .

وقد غنت وردة فى هذا الفيلم أغنيات أخرى من ألحان كمال الطويل وعبد الوهاب وبلغ حمدى ، ساهمت فى رفع اسمها السينمائية ، لكنها كانت على موعد مع الاعتزال المؤقت .

وقد كان حلمى رفلة وراءها دوما فى هذه الأفلام فهو الذى أنتج لها فيلم "أميرة العرب" ، وهو الثرى الذى استقبلها عند عودتها ، وقدمها فى فيلم " صوت الحب " ، واختار لها قصة قديمة سبق للسينما المصرية أن قدمتها مرارا فى أفلام غنائية منها " ما أقدرشى " ، و " قمر ١٤ " ، حول الزوجة التى يود الابن أن يتزوجها لكن الأب يقف ضد زواجها لوضعها الاجتماعى المتدنى ، فتدخل المنزل من الباب الخلفى كممرضة أو سيدة منزل وتثبت أنها جديرة بالزواج من الابن .

وشتان بين خفة كاميليا وتعبة كاريوكا فى الفيلمين المذكورين وبين جمود وردة فى فيلم " صوت الحب " ١٩٧٣ التى جسدت دور الممرضة منى ، والتى تنجح فى حل مشاكل الأسرة فيحبونها ، وقد غنت وردة فى هذا الفيلم أغنيات العودة .

أما الفيلم الذى كان تتويجا لنجاح وردة الجزائرية ، فهو " حكايتى مع الزمان " لحسن الإمام ١٩٧٣ ، حيث اجتمعت فيه أسباب عديدة للنجاح الجماهيرى ، فضم الاستعراض والأغنية الفردية ، والتصوير خارج الحدود ، بالإضافة إلى القصة الإنسانية ، حول المطربة المشهورة . إذن فنحن هنا فى عالم الغناء ولسنا أمام ممرضة تغنى ، بل هى مطربة . هذه المرأة تتزوج من رجل أعمال وتتجب منه ثم يحدث اختلاف بين الاثنين فينفصلان دون طلاق ، وتعود إلى الحياة الفنية مرة أخرى. عليها أن تسافر إلى لبنان مع الفرقة التى تعمل فيها فيتم تهريبها فى أحد الصناديق بالمركب التى تقلهم إلى هناك وتقع فى غرام مخرج الفرقة ، ولكن ابنتها تنجح فى لم شمل أبيها وأمها من جديد فى واحدة من أجمل الأغنيات السينمائية التى غنتها وردة فى حياتها ، وهى أغنية تحمل عنوان الفيلم ، لحنها بليغ حمدى وفيها تقول :

كان .. ده كان
كان اسمه حبيبى
كتبنا ع السنابل
كلمة وفيها الهنا
وقلنا تحلّو السنين
ودارت الأيام
وصحينا فى الآلام

وكان من الواضح أن حسن الإمام لا يزال فى الجو الإبداعي لفيلمه
" خللى بالك من زوزو " فلم يشأ أن يقدم عملاً عن راقصة تهز بطنها
وتحب ابن البشاوات ، بل أن المطربة هنا تعمل فى فرقة استعراضية ونحن
نرى البروفات التى تتم من أجل حفل كبير ، كما أن الأغنية من طراز
" وحشتونى " بدت متناسقة مع حدث عودة المطربة إلى الفرقة عقب
انفصالها عن زوجها حيث تردد بصوتها القوى :

المطربة : وحشتونى .. وحشتونى

الفرقة : أهلا .. أهلا أهلا بأعز الحبايب

أهلا .. أهلا أهلا بالقمر اللى غايب

يا قمره وحشتينا .. نورتى ليالينا

ثم تردد المطربة أنها قد افتقدتهم واشتأقت لهم ، وتم إخراج الأغنية
فى أجواء تعكس قدرة حسن الإمام على تحويل مثل هذه المواقف إلى
استعراض ، حيث ترقص لبلبة ونبيلة السيد ، أما الأب الروحى للفرقة
يوسف وهبى فيبدو بالغ السعادة لأن واحدة من بنات الفرقة قد عادت إلى
فنها .

وقد امتلأ الفيلم بأغنيات شددت بها وردة ولقت نجاحا فى تلك الفترة ولا تزال جميعها فى أذهان الناس ، منها " لولا الملامة " كلمات مرسى جميل عزيز ، وألحان عبد الوهاب :

لولا الملامة يا هو لولا الملامة
لأفرد جناحى ع الهوى زى اليمامة
وأطير وارفرق فى الفضاء
وأهرب من الدنيا الفضا

وأغلب أغنيات الفيلم تنتمى إلى النوع الخفيف ، الخالى من الحزن ، عدا أغنية الشجن الأخيرة التى تحمل عنوان الفيلم ، من هذه الأغنيات " بكرة يا حبيبى " تأليف عبد الرحيم منصور وألحان كمال الطويل :

بكرة يا حبيبى يحلو القمر
بكرة يا حبيبى يحلو السهر
وأنا وأنت يا حبيبى نعيش يا حبيبى
حبايب حبايب الحب فيها غايب
غايب يا حبيبى

كما غنت لحن محمد الموجى " عيونى عطشانة " التى تقول فيها :
" يا عيونى ليه تنامى .. ليه تنامى يا عيونى "

وقد ترك الفيلم صدى طيبا لدى الجمهور والنقاد ، حيث حصل الفيلم على ست جوائز من عدة مؤسسات حسبما جاء فى كتاب " حسن الإمام " ، الذى كتبه محمد عبد الفتاح ، وفى هذا الكتاب يقول المؤلف : " إن أغنيات الفيلم تقدم بصورة تتم عن جمال الإحساس بالنغم والصورة ، ويستخدم حسن الإمام كل مهاراته الحرفية ويقدم أغنية " بكرة يا حبيبى يحلو السهر " مستغلا كل إمكانيات السينما من المونتاج فى اختزال الوقت ، والقطع ليدل على تغيير الزمن ، واستغلال المشاهد المختلفة ، الشوارع ، المحلات ،

الجيل العربى _____ أبطال المشهد الغنائى

مناظر لبنان ، ليدل على تغير المكان وتغير الظروف ، فالأغنية تبدأ
وحقائب السفر يحملها الخدم على السلام ثم تقطع على مناظر لبنانية
ليشعرنا بالانتقال الزمنى والمكانى " .

وعن وردة يقول : "يقدم الفيلم صورة جيدة للفنانة وردة لا تملك إلا
احترامها وتقديرها والتعاطف معها خلال مواقفها المتعددة ، فهى قوية قادرة
تستطيع أن تحقق نجاحها بموهبتها ، وأن تطالب بحقوقها فى ندبة
كاملة من زوجها .

وجاءت التجربة التالية لوردة الجزائرية بعد أربع سنوات من خلال
على رضا الذى قدم العديد من الأفلام الاستعراضية والغنائية ، وذلك فى
" آه يا ليل يازمن " ، حيث نجد أنفسنا أمام قصة سياسية فى المقام الأول ،
لكن فائن البلتاجونى حاضرة طيلة الأحداث ، منذ أن كانت ابنة باشا ، إلى
أن دفعت ثمن مواقفها ، فتمت مصادرة أموال أسرتها بعد وفاة أبيها
ورفضت أن تسلم جسدها لرجال الحراسة مقابل استعادة أموالها ، وهاجرت
من مصر إلى باريس ، وهناك غنت لباريس وهى مع حبيبها الذى ركبت
معه عبارة فوق نهر السين ، وإلى جوار برج إيفل ، ثم تعرفت هناك على
عدة نماذج من البشر . صدمت فى حبها بعد أن غنت له ، ثم غنت من
الصدمة ، وفوجئت بضابط كانت قد وقفت يوماً إلى جواره يطلب منها أن
تعود إلى مصر . وتنمو بين الاثنين قصة حب رغم أن الضابط متزوج ،
ويقنعها بالعودة إلى بلادها .

وقد شددت وردة على حرف الباء وهى تغنى لباريس . كما غنت
أغنية فرنسية شهيرة فى تلك الآونة " غنى ، فالحياة تغنى " ، بكلماتها
الفرنسية والتى تقول :

غنى تغنى لك الحياة

وكأنك سوف تموت غدا

وكل ألحان الفيلم من وضع بليغ حمدى الذى كان مرتبطا حياتيا وفنيا بالفنانة فى تلك الفترة ، فكان يلحن لها كل أعمالها سواء فى السينما أو خارجها ، وقام بتأليف هذه الأغنيات كل من عبد الوهاب محمد ومحمد حمزة وسيد مرسى وعبد الرحيم منصور .

وقد ابتعدت وردة فيما بعد عن السينما تماما لمدة سبعة عشر عاما انفصلت خلالها عن بليغ حمدى فنيا وزوجيا وبدأت فى تنويع حياتها الفنية ، ووجدت نفسها خالية من المنافسة الساخنة بعد وفاة فايزة أحمد ، وفى عام ١٩٩٤ قدمت تجربة سينمائية لم تحسب كثيرا لها ، وهى " ليه يا دنيا " لهانى لاشين ويهمنا هنا أن نقتطع ما كتبه الناقد كمال رمزى عن الغناء فى الفيلم : " نعم حاول هانى لاشين أن يتجنب الأمراض المزمنة للأغنية فى الأفلام العربية ، وفى مقدمتها متابعة البطل "المطرب" أو البطلة " المطربة " وهى تطلق عقيرتها بالغناء . بينما شريكها يتابعها مبتسما بلا معنى ، ولكنه - لاشين - لم يفعل أكثر من ترجمة كلمات الأغنية إلى صور ولقطات مباشرة على الشاشة ، فإذا تعرضت الأغنية إلى موجات البحر تقدم الكاميرا موجات البحر ، وإذا تحدثت الأغنية عن السفر ، ظهرت سفينة على الشاشة ، ولعل مشكلة أغانى " ليه يا دنيا " تكمن أصلا فى طولها المسرف من ناحية ، والألحان التطريبيه التى وضعها كل من محمد سلطان وصالح الشرنوبى وإبراهيم رافت وإبراهيم فهمى من ناحية أخرى " .



وردة الجزائرية في أول فيلم لها " ألمظ وعبد الحامولي " من إنتاج الستينيات

الفصل الرابع والعشرون



عائلات غنائية

- اسمهان

- سعد عبد الوهاب

- منير مراد

هل هناك علاقة بين نجاح مطرب ما واسمه العائلى ؟

أو بصياغة أخرى ، هل يمكن أن يكون لأبناء نفس العائلة ، قوة الصوت وجاذبية الشخص ، وتدفق الموهبة ؟

ليست هناك إجابة محددة بالطبع ، لأن كل الحالات التى أمامنا لا تحتوى قاعدة يمكن الوقوف عندها ، فأبناء محمد عبد الوهاب لم يحترفوا الغناء سواء فى حياته ، أو بعد مماته ، بينما لمع اسم ابن أخيه سعد فى الغناء والسينما ، وقد ندر أن نجد مطربا شهيرا ، خاصة من الذين لمعوا فى السينما وقد حظى أحد أبنائه بنفس الشهرة ، أو عمل فى مجال الغناء ، والأمثلة أمامنا كثيرة من محمد فوزى ، وإسماعيل يس ومحمود شكوكو

أبطال المشهد الغنائى _____ عائلات غنائية

وليلى مراد ونجاة الصغيرة ونجاح سلام وهدى سلطان وعبد العزيز محمود
وكارم محمود وغيرهم .

لكن هذا لا يعنى أننا أمام ظاهرة تختلف ، فكثيرا ما ظهر فى نفس
العائلة اثنان لمعا بنفس القدر أو بدرجات متقاربة ، وربما أكثر من نفس
العدد ، وسوف نتوقف فى حديثنا هنا عند أبرز ثلاث حالات عملت بين
الغناء والسينما الغنائية ، وذلك لبروزها ، الأولى هى أسمهان شقيقة فريد
الأطرش ، والثانية منير مراد شقيق ليلى مراد ، والثالثة حالة سعد عبد
الوهاب ، وذلك باعتبار أننا نوقفنا عند كل من الشقيقين محمد فوزى وهدى
سلطان فى فصول أخرى من هذه الدراسة .

أسمهان مثلا بدأت مع أخيها فى نفس الفترة ، جاءت معه من جبال
الدروز ، وغنيا معا فى الصالات ، وقاما ببطولة نفس الفيلم الأول لهما
" انتصار الشباب " لأحمد بدرخان ١٩٤١ ، وجسدا شخصيتى شقيقين
يعملان فى الفن وغنيا معا ، وأيضا غنى كل منهما وحده ، ثم غنت أسمهان
أجمل أغانياتها التى بقت حتى يومنا هذا فى فيلمها الثانى " غرام وانتقام "
ليوسف وهبى ١٩٤٤ .

يقول سامى السلامونى فى مقال له عن الفيلم الأول " واضح أن
أحمد بدرخان عندما أراد أن يقدم أسمهان وفريد الأطرش فى " انتصار
الشباب " كان يفكر فى تقديم قصتهما الفعلية كمغن ومغنية شقيقين جاءا من
بلدهما سوريا فى ظروف صعبة ليبحثا عن فرصة لموهبتيهما فى القاهرة .

والمعروف قصته ، هو حالة من الغنائية السينمائية بين الأخوين ،
فالأخوان يأتیان من الشام ينتظرهما مستقبل غامض وهما ليسا من
الأثرياء ، وعليهما الكفاح من أجل أن يكون لهما مكان فى عالم الأغنية .
وكما كتب السلامونى فى مجلة " فن " يلجأ الفيلم إلى حيلة ساذجة للكشف

عن موهبة فريد الأطرش وأسمهان فى الغناء التى تصبح محوره كله بعد ذلك ، ففريد يغنى موالا جميلا فى حجرته :

صون الخدود فى شبابك عن دموع العين

يوم انتصار الشباب للصابرين موعود

بكره دموع الفرح تمحى دموع البين

" إنه موال يلخص موضوع الفيلم كله ، بل ويتضمن عنوانه نفسه ويؤكد على ضرورة انتصار الشباب فى النهاية على الرغم من أى معاناة ، ولكن لا يتورع الفيلم وبجراحة كانت عادية جدا فى مثل هذه الأفلام عن حشد أهالى الحارة كلهم الذين تركوا أشغالهم ووقفوا تحت نافذة فريد الأطرش ليسمعوا بإعجاب ويطلقوا الآهات . وبهذا يكون الفيلم قد أكد للجميع ومن البداية أن بطله صوته جميل جدا . ويبقى دور البطلة ، وهنا تجد أسمهان تغنى أيضا فى حجرتها وبصوتها الجميل الحزين :

يا ليالى البشر يا أحلى الأمانى

أين أنت الآن من هول هوانى

وقد بدا هنا أن أسمهان قد بدأت سينمائيا بغناء القصائد ، وهى التى غنت فى أوبريت " مجنون ليلى " سينمائيا فقط بصوتها قبل ذلك بعامين . ووسط صعود الأخوين فى عالم الغناء ، ووقوع الفتاة فى حب شاب ثرى سوف يعترض أهله على اقترانه بها ، فإن أسمهان سوف تغنى بين وقت وآخر مجموعة من أغنياتها الشهيرة ، ومنها :

يا بدع الورد يا جمال الورد

من سحر الورد قالوه ع الخد

ثم هى تغنى فى موضع ثالث من الأحداث :

الشمس غابت أنوارها

والكون بقى فى ظلام الليل
والدنيا سكنت أطيارها
وكان غناها شجى وجميل

وقد شاركت أسمهان الغناء مع أخيها فى مواضع أخرى من
الفيلم مثل أغنيتهما :

إيدى فى ايدك تسير والمولى راعيها
ليه تشتكى أرضنا والنيل ساجيها

والملاحظ على كلمات الأغنية أنها تمزج بين اللغة العامية ، فى
كلمات قليلة ، والفصحى فى أغلب مفرداتها اللغوية .

وقد توقفت أسمهان قرابة عامين عن العمل بالسينما كى تعود فى
فيلمها الثانى والأخير ، والذي قامت بدور المطربة سهير ، ولذا فمن حقها
أن تغنى كل هذه الأغنيات الكثيرة التى بلغ عددها الست كللت كلها بنجاح
سينمائى ، وإذاعى ، جعل من أسمهان منافسا قويا لكل الجيل الذى كان
يغنى سينمائيا فى تلك السنوات ، ولو نظرنا إلى أغلب أغنيات أسمهان
الست هنا ، فسوف نرى أنها أشبه بورقة اللعب التى تكسب الرهان على
المائدة ، ونحن نقصد هنا فى المقام الأول الأغنية السينمائية ، ومدى
نجاحها عند خروجها من صالات العرض كى يغنيها الناس فى حيواتهم
الخاصة ، ومدى ذيوعتها فى الإذاعة .

ولاشك أن الأغنيات الست باقية فى أذهان الناس حتى الآن ، وهى
" أيها النائم " من تأليف إيليا أبو ماضى ، وألحان رياض السنباطى ، ثم
" ليالى الأنس فى فيينا " تأليف أحمد رامى وألحان فريد الأطرش ، ثم " أنا
اللى أستاهل كل اللى يجرى لى " كلمات بيرم التونسي ، وألحان محمد
القصبجى ، " ويامين يقول لى أهوى أسقيه بإيدى قهوة " كلمات الشناوى

والحان فريد الأطرش . هذا بالإضافة إلى أغنية سياسية عن " مواكب النصر " تم حذفها بعد الثورة لأنها تمجد أسرة محمد علي ، وقد تحدثنا عنها بالتفصيل في مكان آخر من هذه الفصول .

والفيلم رغم غنائيته فإنه قاتم حزين ، يدور في أجواء الموت ومحاولة الانتقام ، ودفع العاشق القاتل إلى الاعتراف بأنه قتل وحيد ، الثرى الذى تزوج من سهير المطربة ليلة زفافهما ، وذلك لأن القاتل الموسيقار جمال حمدى انتقم لشرفه من العريس الذى غرر بأخت جمال . إذن فنحن هنا أمام أشخاص يكسر الألم والحزن ظهورهم ، من العروسة المطربة إلى جمال حمدى الصامت دوماً ، إلى الأخت التى تحمل عارها فى جسدها ، ثم نهاية الفيلم التى تغيرت بموت البطلة ، وجنون الموسيقار بعد أن ماتت أسمهان فى نهاية تصوير الفيلم .

وحتى لو لم تمت أسمهان ، فإن موضوع الفيلم ملئ بالأجواء السوداء مثل مشهد اعتراف جمال حمدى لسهير بما ارتكبه ، وحين عرف بخطيئة أخته ، وغيرها ، ورغم ذلك فإن أسمهان قد أعطت جوا ملحوظا من البهجة للفيلم عندما غنت فى إحدى الحفلات وكان جمال هناك وإلى جواره زميله :

امتى ح تعرف امتى انى باحبك امتى

فيروح صديقه ينبهه إلى " سامع يا أخى " كى يجعله يشعر بمدى الحب الذى تكنه له سهير . كما بدت أسمهان أيضا مليئة بالبهجة وهى تغنى " أنا أهوى .. يا مين يقول لى أهوى .. أسقيه بايدى قهوة " ، ثم الاستعراض البالغ الفخامة :

متع شبابك فى فيينا دى فيينا روضة من الجنة
نغم فى الجو له رنه سمعها الطير بكى وغنى

وأغلب أغنيات الفيلم شددت بها سهير فى حفلات عامة وأجواء احتفالية ، مثل " مواكب النصر " ، و " ليالى الأنس " ، و " أمتى ح تعرف " ، و " يامين يقوللى أهوى " ولكنها غنت لنفسها فقط كإنسانة جرت الأهوال إلى طريقها ، وهى تردد : " أنا اللي استاهل كل اللي يجرى لى " .

كانت أسمهان أبرز وجوه الطرب الذى جاء إلى السينما من خلال أجواء عائلية خلال الأربعينيات .

وفى نهاية هذا العقد ، ظهر سعد عبد الوهاب ، من عائلة محمد عبد الوهاب ، وفى الوقت الذى استمر فيه فريد الأطرش فى السينما بعد رحيل أخته ، فإن محمد عبد الوهاب كان قد توقف عن العمل فى الأفلام عندما بدأ ابن أخيه رحلته مع الطرب والسينما ، وكأنه بذلك يستكمل المسيرة .

وحسب ما جاء عن سعد عبد الوهاب فى موسوعة " الغناء المصرى " لمحمد قابيل " أنه عاش طفولته وشبابه مع عمه محمد عبد الوهاب فى بيت العائلة مع جده ، وشهد إنتاج الموسيقى الكبير وعمل البروفات على أعماله " .

وعندما ظهر سعد عبد الوهاب على الشاشة عام ١٩٤٩ فى " العيش والملح " ، كان عليه أن يكتسى ببعض سمات عمه ، مثل الطربوش ، ونفس النظارة فيما بعد ، ولكن مع اختلاف الأدوار ، فقد كان عليه أن يقف أمام وجه جديد تم الرهان عليه من قبل المخرج حسين فوزى هى الممثلة الاستعراضية نعيمة عاكف .

ومن البداية يبدو سعد عبد الوهاب كأنه ليس المطرب الأوحى فى الفيلم ، فهناك مجموعة كبيرة من الشخصيات تشارك فى البطولة والاستعراضات ، وهناك أجواء شعبية وعالم مثالى مبهج .

بسينما
ميامي
بالقاهرة

وسينما
ريش
بالأكاديمية

فيلم عبد الوهاب يقدمه

إيمان سعد عبد الوهاب محمد رمزي
عبد السلام النابلسي • سراج منير • ميمي شكيب • نللي طانوم
و كريمان

أغنية
محمد عبد الوهاب
منبر عديت

علموني الحب

إخراج: عاطف سالم

قصة: أمين يوسف غراب
تصوير: محمود نصر

موزع: يوسف عيسى
توزيع: فيلم عبد الوهاب

من ٢١ أكتوبر بسينما المحلة الجديدة بالمحلة الكبرى
ومن ٢٢ أكتوبر بسينما امينوط بامينوط
ومن ٢٨ أكتوبر بسينما الانشادي ببحر يوسف

إعلان فيلم " علموني الحب " إخراج عاطف سالم

والفيلم حول حارة باسم " العيش والملح " يعيش فيها الناس بسطاء ، وهناك قصة حب تربطه مع واحدة من بنات الحارة ، هو يعمل عند أحد الأثرياء ، فجأة تتغير الفتاة وتعرض عن حبه ، وتسلك طريقا شائكا لا يتفق مع طبائع حارة العيش والملح . يبدأ الشاب فى انقاذ تصرفاتها ، لكن يتضح أنها تتعرض لظروف خاصة بأسرتها ، وهنا يتضامن أهل الحارة معا فى سبيل التغلب على مصاعب الحياة التى تتعرض لها الفتاة ، ولكنهم لا يستطيعون معها سبيلا ، فتهرب الفتاة من الحارة كى تعمل فى ملهى ليلى . يتعرض الشاب لضغوط فى عمله بشركة الرجل الثرى الذى يثق به ثقة عمياء ويحاول البعض الإيقاع بينه وبين صاحب الشركة . يتضامن أهل الحارة من جديد لإثبات نزاهة الشاب ، وتعود الفتاة لتقف إلى جواره ، تتحسن الأمور مرة أخرى ويعود الشاب إلى عمله نظيفا كما كان وتحسن الأمور الخاصة بعائلة الفتاة ليتزوجا فى النهاية .

الموضوع إذن يناسب السينما الغنائية ، وقد مزج حسين فوزى فيلمه بين الاستعراض والغناء والكوميديا ، وقد غنى سعد عبد الوهاب هنا من ألحان عمه أغنيات مثل " العيش والملح " وهى أغنية جماعية أشترك فى ادائها أهل الحارة بالإضافة إلى أغنيات أخرى مثل " أحبك " و " ماكنتش فاكركى يوم أقول بأحبك " ، والجدير بالذكر أن السينما أعادت إخراج هذا الفيلم عام ١٩٧٧ باسم " المزىكا فى خطر " .

وقد أسرع حسين فوزى نفسه بالاستعانة بسعد عبد الوهاب ليقدمه فى فيلمه الثانى وأشرك معه صباح ، ووضع أبطاله فى أجواء الموسيقى ، فصباح هنا هى توتة التى تعشق الموسيقى والغناء ، تأتى من لبنان مع زميلتها هند عاشقة الأدب والفلسفة ، وتلتحق كل منهما بالمعهد الذى تودده ، لكن تبعا لأوامر العائلة فإن كل منهما تحل مكان الأخرى فى المعهد الذى

يختاره الأهل ، وبذا تصبح توتة مغنية ، وهند أديبة . وتقع توتة فى غرام موسيقار إلى أن يتم اكتشاف الحقيقة فيقتنع الأهل بما أنجزته كل فتاة .

وفى نفس السنة قدم حسين فوزى فيلمه الثانى الذى جمع فيه كل من صباح وسعد عبد الوهاب باسم " أختى ستيتة " ، كما جمع أيضا أبطاله المؤلفين من نجوم الصف الثانى مثل حسن فايق ، ونحن هنا فى أجواء غنائية حول نبيل المطرب الذى تعشقه الحسان . زميلته أنوار تحبه بينما يكرهه سكرتيره هدهد ، تعمل أنوار مع زميل له يدعى كمبوشة بمسرح متواضع فى روض الفرج ، تحب نبيل وتصمم أن تفوز به كزوج . تتقابل مع أم ستيتة التى تخبرها أن نبيل هو ابنها فى الرضاعة مع ابنتها ستيتة . يكتشف نبيل خدعتها ويطلب منها أن ترحل . تحدث لها حادثة فى الطريق . يذهب نبيل إلى المستشفى فلا يجدها ، يبحث عنها ، ومع العديد من المواقف تتضح الحقيقة وتتشأ بين أنوار ونبيل علاقة حب تنتهى بالزواج .

فى مثل هذه الأفلام فى تلك السنوات ، لم يكن المهم هو القصة ، بل أن القصص يجب أن تكون ساذجة وخالية من الصراعات الحادة ، مليئة بأجواء البهجة ، حتى يجد المتفرج نفسه فى أجواء تناسب الضحك والبهجة التى يصنعها الغناء . وقد حدث هذا بشكل واضح فى الأفلام التى قام ببطولتها سعد عبد الوهاب ، فهى تدور فى أجواء شعبية ، والغناء فى أغلبها جماعى ، ويبدو هو شخصا بسيطا مليئا بالبهجة وقادر على الغناء .

ولذا فإن حسين فوزى ظل يراهن عليه لفترة ، حتى أحس أنه قد استهلك منه ما يوده وفى نفس العام ١٩٥٠ جمع بينه وبين نعيمة عاكف ثم أبطال آخرين يعمل معهم غالبا ، منهم عباس فارس ولولا صدقى فى " بلدى وخفة " ، وكانت نعيمة عاكف هى البطلة للمرة الثانية أمامه .

والفيلم يدور أيضا فى أجواء شعبية من خلال حارة شعبية ، وهناك قصة مشابهة للعيش والملح ، فالشباب محروس موسيقار قنوع ، أما حبيبته هنومة فتائرة متمرده ، يبتسم الحظ لمحروس عندما تدعوه حبايب لإحياء حفل خاص ، تقدمه لعشيقها خالد بك فيتفق معه على تلحين أوبريت وفى نفس الوقت يسعى لإغراء هنومة للمجد والمال فتهرب من الحارة ، ويظن أهل الحارة أن وراء هذا محروس فتتقلب ضده ، ثم تظهر الحقيقة .

هى إذن نفس الأجواء والأغنيات ، فهو يغنى مع صباح " قطعنى تحت " و " بنات البدر " من ألحان السنباطى و " اليومين دول " ، وكان على سعد عبد الوهاب أن يغير من إيقاعه وعالم الحارة التى مثل فيها أربعة أفلام ، فتلقفه حلمى رفلة عام ١٩٥١ ليقدمه فى فيلم " بلد المحبوب " أمام تحية كاريوكا ، وهو هنا يقوم بدور فتى ريفى يملك أبوه مئات الأفدنة ، تصل رسالة إلى الأب من صديق مقيم فى القاهرة يذكره باتفاقهما بأن تتزوج ابنته من ابنه ، ترفض الفتاة الزواج من الفتى الفلاح ويعترف الأب بغرضه من هذا الزواج لحاجته إلى المال ، فتبوح له أنها تحب ابن عمها المفلس ، يتعرف الفتى الريفى على راقصة لتعلمه أصول الحياة العصرية ، ثم يتزوج من ابنة صديق والده . تراه زوجته وهو ينزلق إلى الهاوية ويعطيها مبلغا كبيرا ويهجر المنزل للراقصة ، يحضر الأب من الريف وتعلن الزوجة أنها تحبه فتضحى الراقصة من أجل سعادة الحبيبين .

والقصة كما نرى فيها تشابه واضح بين فيلم غنائى آخر أخرجه رفلة لمحمد فوزى قبل ذلك بعام واحد هو " فاطمة وماريكا وراشيل " ، وقد غنى سعد عبد الوهاب هنا من ألحان عبد الوهاب وكلمات الإبيارى العديد من الأغنيات منها " حلوين كده ليه ، طعمين كده ليه " مع إسماعيل يس ، و " قالوا البياض أحلى " ، ثم استعراض " هن هن " الذى جسده كل من إسماعيل يس وشريفة ماهر وسعاد مكاوى وسعد عبد الوهاب .

وقد سار سعد فى درب عمه من خلال الشخصيات التى يجسدها ، فهو الموظف الأنيق الذى يرتدى البدلة ، الطموح صاحب الكبرياء حتى وإن كان فقيرا ويسكن حيا شعبيا . وبعد أن توقف عن التمثيل لمدة أربع سنوات عاد عام ١٩٥٥ فى فيلم " أمانى العمر " من إخراج سيف الدين شوكت ليقوم بدور رجل أعمال يخسر أمواله فيقرر أن يمتهن المحاماة . ويقع بين طرفى امرأتين ، الأولى هى التى أحبها ففضلت عليه رجلا ثريا ، والثانية أحبته ووقفت إلى جانبه فى محنته وساعدته دوما .

ولعل أهم أفلام سعد عبد الوهاب وأكثرها نجاحا هو فيلمه الأخير " علمونى الحب " لعاطف سالم ١٩٥٧ ، فنحن أمام قصة حب كثرت مرات إنتاجها فى السينما ، حول أصل الحب ، هل نحب الأشخاص من خلال ما يكتبون لنا من خطابات ، أم ما يتسمون به من سمات ، ونحن هنا أمام علاقة بين تلميذة وأستاذها . وسامى الأستاذ هنا يعيش فى الريف ثم ينتقل إلى مدرسة للبنات فى القاهرة ، ويعيش فى منزل صديق له يعيش مع زميل ثالث ويبدأ سامى عامه الدراسى باستقبال حافل ينوق فيه المر على أيدى تلميذاته ، ثم يحب إحدى تلميذاته .

وفى الفيلم غنى سعد عبد الوهاب أكثر أغانيه بهجة وأشهرها ، وهى من ألحانه وألحان عمه ومنها " من خطوة خطوة يا قلبى ، جانا الأمل مغلوب ، فيه قلوب بتبعد وتخبى ، كدبت على المكتوب " وأغنية " قلبى القاسى .. يحب ويصبح ناسى .. يشغل روحه ليه " ، و " الدنيا ريشة فى هوا .. طائيرة من غير جناحين " ، و " على فىن واخدانى عنيك .. يا سقيني الشوق بايديك .. دانا قلبك ياما قسيت من الناس .. يبقى أنت وهم عليا " .

وقد اختفى سعد عبد الوهاب تماما من السينما بعد هذا الفيلم رغم أن نجاح هذا الفيلم وجمال أغانيه كان يمكن اعتباره بمثابة قفزة لم يسبق له أن

حققتها ، وخاصة أن كل ملابسات الفيلم تؤكد أنه نجم المستقبل ، فها هو عبد السلام النابلسى صديق البطل فى أفلام فريد الأطرش وعبد الحليم حافظ وأيضا أحمد رمزى صديق عبد الحليم فى أفلامه ؛ يقومان معا بدورى صديقيه ، وتقف أمامه إيمان التى وقفت أمام فريد الأطرش وعبد الحليم فى أفلام سابقة ..

المطرب الآخر الذى ينتمى لعائلة فنية هو منير مراد ، وهى ابن الملحن المشهور زكى مراد شقيق لىلى مراد ، وقد بدأت علاقته بالسينما من خلال عمله كمساعد مخرج وعامل كلاكيت ، ثم اتجه إلى التلحين والتقليد ، والغناء ، ولحن عشرات الأغنيات السينمائية . وقد عمل فى ثلاثة أفلام ، منها فيلمان كبطولة مطلقة هما " أنا وحبيبى " لكامل التلمسانى ١٩٥٩ ، و " نهارك سعيد " لفطين عبد الوهاب ١٩٥٥ ، كما اشترك فى بطولة فيلم " موعد مع إبليس " للتلمسانى ١٩٥٥ ، وعاد للظهور مرة أخرى فى فيلم " بنت الحنة " عام ١٩٦٤ من إخراج حسن الصيفى .

وفى فيلمه " أنا وحبيبى " حاول منير مراد أن يكشف كل مواهبه فى عالم الغناء ، وكان هو البطل المطلق طيلة الأحداث لدرجة أن شادية لم تظهر فى الأحداث إلا فيما بعد دقائق طويلة ، وهو هنا اسمه منير ، فنان شاب يحاول استغلال مواهبه والصعود إلى سلم المجد ، تصادفه الكثير من المتاعب ، ويتعرف على فنانة شابة تلحقه معها بالعمل فى الملهى الذى تعمل به ، يتدخل مدير الملهى لإفساد هذه العلاقة لأنه يطمع فى الزواج منها وليستولى على أموالها وتكاد تنجح خطته إلا أن ضميره يستيقظ ويعود الحب إلى الحبيبين .

ولاشك أن أجواء الفيلم تناسب الغناء ، ففي أيام الفقر يغنى منير مع صديقه والحصان أغنية " احنا الثلاثة .. تملى ثلاثة .. نزعل قوى لو نبقى

اتنين " ، وعندما يغنى منير على المسرح فإنه يقوم بتقليد غناء العديد من المطربين وهى ظاهرة انتشرت فى تلك الآونة برعت فيها فيروز ولبلبة وأيضا منير مراد ثم سيد الملاح بعد ذلك بعشر سنوات . وقد قلد منير هنا كل من فريد الأطرش وعبد الوهاب ومحمد عبد المطلب تحت عنوان " حدش شاف " .

كما غنى الأغنية الشهيرة التى تحمل اسم الفيلم مع شادية :

أنا وحبيبى ماحش قدى
والدنيا دى على قده وقدى
كل اللى فيها أنا وحبيبى
أشوفه فىين حبيبى
وأجيبه منين حبيبى
أنا وحبيبى

بالإضافة إلى ألحانه الشهيرة لشادية فى هذا الفيلم ، مثل " يا دبله الخطوبة عقبالنا كلنا ، ونبنى طوبة طوبة فى عش حبنا " .

وفى عام ١٩٦٤ ظهر منير مراد كضيف شرف وقام بتلحين أغنيات الفيلم ، وغنى أغنية فرانكوا آراب باسم " أكلك منين يا بطة " على تتويعة أغنية بنفس التلحين غنتها صباح :

هاتى واحدة لماما عشان ماما عيونها الاتنين
عايزين ياكلوكى ومش عارفة ياكلوكى منين
البنات خلاص كبرت والله ولبست فستان
وبقى لها ضفاير وشرايط أشكال وألوان
وبتعرف تزعل وتكشر مع ماما كمان
ويا ولى لوأخرج ولا كونشى واخدة استئذان
افرح بشبابها وأقول يا ختى .. يا ختى .. يا ختى .



منمير مراد في موعد " مع إيليس "



الفصل الخامس والعشرون

من علامات السينما الغنائية فى الخمسينيات

الأغنية الدينية

رغم قلة الأفلام الدينية فى السينما المصرية والعربية فإن الغناء الدينى فى هذه السينما موجود بشكل يمكن أن نفرده له دراسة متكاملة عنه ، فقد غنى الناس لمناسباتهم الدينية ولعقيدهم فى الحياة ، مثلما غنوا فى الأفلام .

وقد تباين الغناء من فيلم لآخر ومن جيل لآخر . ولكن المعانى السامية ظلت بنفس سماتها فى هذه الأغنيات ، حيث غنى أبطال هذه الأفلام لربهم سبحانه وتعالى ، وتناغموا بحبهم له من فيلم لآخر ، وعبروا عن لجوئهم إليه فى السراء والضراء ، وتعبدوا فى محرابه ، ومدحوا فى صفاته ، كما غنوا من أجل الصلاة على رسوله ، وأحبوا نبي الله عليه الصلاة والسلام ، وآل بيته وصحبه ، وغنوا فى المقام الأول للمناسبات

الدينية وللغروض الخمس ، وكان للحج مكانته وحظه من الغناء . كما غنوا لشهر رمضان وشعائره الدينية والاجتماعية .

ولاشك أن أغنيات أم كلثوم فى أفلامها التاريخية ، كانت من أولى الأغنيات الدينية التى غنت فى الأفلام المصرية حيث ارتبطت " سلامة " فى عشقها برجل تقى صالح ، وهى التى كانت أمة فى بيوت الماجنين ومنهم " ابن سهيل " ، فلما أحبت الشيخ عبد الرحمن القس ، توقفت عن الغناء الدنيوى ، وصار عليها أن تغنى أغنيات دينية ، وزادت صدمتها بعد أن اشتراها الشيخ وأعتقها ، ثم انتقل إلى جوار ربه .

وقد كانت أغلب أغنيات أم كلثوم فى هذه الأفلام من القصائد ، لكن لاشك أن أكبر مساحة من الإنشاد الدينى كان على لسان رابعة العدوية ، حيث غنت بصوتها فى الفيلم الذى أخرجه نيازى مصطفى عام ١٩٦٣ .

وإذا توقفنا عند أغنيات أم كلثوم الدينية فى فيلم " رابعة العدوية " ، والتى غنتها فى الأساس للسهرة الإذاعية الدينية ، فسوف نرى أنها تعكس تصوف المرأة التى تركت عالم الملذات الحياتية وسارت فى طريق الروح والزهد ، حيث تتاجى ربها سبحانه وتعالى باعتباره الحب الأول فى هذا الكون ، وذلك فى قصيدة " عرفت الهوى " من كلمات طاهر أبو فاشا وألحان السنباطى :

عرفت الهوى مذ عرفت هواك
وأغلقت قلبى عن عداك
وقمت أناجيك يا من ترى
خفايا القلوب ولسنا نراك
أحبك حبين حب الهوى
وحبا لأنك أهل لذاك

فأما الذى هو حب الهوى
فشغلنى بذكرك عمن سواك
وأما الذى أنت أهل له
فكشفك لى الحجب حتى أراك

وقدم نفس الثنائى فى الفيلم أغنيات وقصائد أخرى منها " على عيني
بكت عيني " و " أوقدوا الشموع " و " حانة الأقدار " و " يا صحبة " ، ولعل
أبرزها بالطبع هو " أوقدوا الشموع " التى رددت حول روح رابعة العدوية
وهى صاعدة إلى السماء :

كورس : أوقدوا الشموع انقروا الدفوف
موكب العروس فى السما يطوف
والمنى قطوف انقروا الدفوف
رابعة : الرضا والنور والصبايا الحور
والهوى يدور
آن للغريب أن يرى حماه
يومه القريب شاطيء الحياة
والمنى قطوف
فى السما تطوف
انقروا الدفوف

وقد اهتم أنور وجدى بالغناء الدينى فى أفلامه ، وذلك منذ فيلمه
الأول كمخرج " ليلي بنت الفقراء " ، وذلك من خلال تواشيح أقرب إلى
الابتهال باسم "المولد" وهو من تأليف بيرم التونسي ، وألحان زكريا أحمد ،
حيث أدى مجموعة من الذكيرة أغنية المولد فى مدح الرسول (صلى الله
عليه وسلم) وحفيدته السيدة زينب :

الذكرى : الله أحد الله .. الله أحد الله

منشد الذكرى : سبحانه الفرد الصمد

وفى مكان آخر من الأغنية يردد المشايخ :

يا نبينا سمت بك العلياء
وأضاعت بنورك الظلماء
كيف يرقى رقيق الأنبياء
يا سماء ما طاولتها سماء

ثم يرددون :

يا ست نظرة
نظرة يا ست
يا ست زينب نظرة
ابلع بيها آمالى
احنا هنا فى الحضرة
حول المقام العالى

وللنبي عليه الصلاة والسلام وموسم الحج ، غنت ليلى مراد فى فيلم
" بنت الأكابر " لأنور وجدى أيضا ١٩٥٢ ، من كلمات أبو السعود
الإبيارى ، وألحان رياض السنباطى :

يا رايحين للنبي الغالى
هنيالكم وعقبالى
يا ريتنى كنت وياكم
وأروح للهادى وأزوره
وأبوس من شوقى شباكه
وقلبى يتهدى بنوره
وأحج وأطوف سبع مرات

وألبي واشوف منى وعرفات
وأقول ربى كتبها لى
يا رايعين للنبي الغالى

ومثل هذه الأغنيات تغنى فى فيلم يدور حول قصص حب تتعرض
لبعض المتاعب ، وما تلبث أن تحل وينتصر المحبون .. وفى الأفلام
العصرية فإن مسألة التوكل على الله والاتجاه إليه موجودة فى أفلام عديدة ،
ففريد الأطرش يردد فى فيلم " حبيب العمر " لبركات ١٩٤٦ وهو برفقة
زملائه المتجهين إلى القاهرة بحثا عن فرصة عمل :

ياللا توكلنا على الله ياللا
واللى نصر عبده ما ينساه
اللى اتكاله على الخلاق يعيش سعيد
ويكون مرتاح

وهناك أغنية قريبة فى كلماتها ردها محمد الكحلوى فى فيلم يحمل
اسمها وهى " خليلك مع الله " الذى أخرجه حلمى رفلة عام ١٩٥٤ ، وهى
من ألحانه وكلمات حيرم الغمراوى :

خليلك مع الله وأعمل الطيب
سلمها لله تلقى البعيد قريب
خليلك مع الله وأرضى بنصيبك

وأغنيات التوبة موجودة فى السينما المصرية بدرجات مختلفة ، وقد
غنت هدى سلطان العديد من هذه الأغنيات ، منها أغنية " التوبة " فى فيلم
" جعلونى مجرما " لعاطف سالم ١٩٥٥ ، كما غنت أغنية مشابهة فى فيلم
" كهرمان " للسيد بدير ١٩٥٩ . والتوبة هنا تأتى لامرأة أحست أنها قد
أخطأت ، وهى هنا مغنية تعمل فى بار وتعشق رجلا يكبرها فى السن ،
وتعيش معه بدون زواج ، حتى إذا التقت بسلطان فإن سلوكها يتغير ،

وتضع الإيشارب على رأسها وتردد من كلمات فتحى قورة والحن أحمد
صدقى :

يا رب توبة إليك توبة ما بين إيديك

أقبلها سقت عليك حبيبك المصطفى

يا رب

يا رب أنا زليت والذنب مش ذنبى

وندمت تانى وجيت سامحنى يا ربى

مش من عيونى بكيت دا البكا من قلبى

وقلت توبة ياريت تقبلها منى يا ربى

والأغنية الابتهاالية هنا بمثابة تحول من حياة إلى أخرى ، بالطبع هى
الأفضل ، ولعلنا نلاحظ هنا أن أغلب الأغنيات الدينية مرتبطة بالمطربات
أكثر من الرجال ، خاصة فى السينما ، فالمرأة هى الأسرع توبة وتحولا
من الرجل ، وقد غنت سعاد محمد فى فيلم " أنا وحدى " لبركات ١٩٥٢
أنشودة دينية لمناجاة ومدح الرسول (صلى الله عليه وسلم) ، وذلك فى حفل
دينى من كلمات صالح جودت والحن زكريا أحمد ، وفى المشهد الغنائى
رأينا المطربة ترتدى الخمار الإسلامى . وقد غطت شعرها تماما ، ومن
حولها وقفت عشر منشادات ككورس يرددن الابتهاالات :

يا حبيبى يا رسول الله يا أغلى طموحى

يا شفيعى يوم ترتد إلى الديان روحى

دينك السمح على الأيام مرفوع فوق الصروح

ينشر الرحمة والنور على الشرق الفسيح

بلسان عربى طاهر الذكر فصيح

أنا فى حبك أهوى الموت ان طهرت روحى

أسعد الناس الذى مات على حب صحيح

يا حبيبى يا رسول الله يا أغلى طموحى

ومن المطربات اللاتى غنين أيضا فى تلك السنوات أغنيات دينية فى أفلام مصرية شادية فى فيلم " أشهدوا يا ناس " لحسن الصيفى ، الذى تتعرض فيه الفتاة فاطمة للمزيد من المتاعب فتغنى " قل أدعوا لله " من كلمات فتحى قورة وألحان محمود الشريف ، وهى قصيدة كما نلاحظ من كلماتها :

قل أدعوا الله أن يمسسك ضر

ووجه ناظريك إلى الأعلى

وعلى عكس ما يتصور البعض فرغم أن الأفلام الدينية (التاريخية) قليلة فى تاريخ السينما المصرية ، فإن الأغنيات الدينية أو أغنيات المناسبات الدينية موجودة بشكل مكثف فى الكثير من الأفلام ، ولو وقفنا عند مخرج مثل حسن الإمام ، فسوف نرى أنه قدم الكثير من هذه الأغنيات فى أفلامه ، وذلك من خلال ما رصده الباحث محمد عبد الفتاح فى فيلموجرافيا حسن الإمام ، وفى فيلم "حكم القوى" ١٩٥١ بغنى شكوكو وثريا حلمى " يا صلاة الزين ، يا صلاة الزين " وتغنى هدى سلطان " اللى انقسم واللى انكتب لابد يجرى لى " ، وفى فيلم " أسرار الناس " فى نفس السنة يغنى عبد الغنى السيد " عودة الحجاج " من كلمات فتحى قورة . وهناك فى فيلم " بنات الليل " مشهد المولد حيث تتشد المجموعة فى مولد السيدة زينب الذى نراه من الشرفة ونرى زوجين تقدم بهما السن وهما يتأملان المولد وإلى جوارهما فتاة سوف يخطبها الابن الوحيد ، ويتصور الأبوان أن الابنة فتاة فاضلة بينما هى ابنة ليل ، لكن هذه الأغنية سوف تكون سببا فى تحولها إلى الأفضل والتوبة . وهذه الأغنية من كلمات فتحى قورة ، وألحان محمود الشريف .



غلاف الكراس الدعائي لفيلم " الشيماء "

إنتاج المؤسسة المصرية العامة للسينما

كما أن هدى سلطان قد غنت لـ " طريق النور " فى فيلم أخرجه لها
حسن الإمام باسم " صائدة الرجال " عام ١٩٦٠ .

* وقد تكرر هذا مع محمود نو الفقار خاصة فى الأفلام التى أخرجها
لزوجته عزيزة أمير مثل " فوق السحاب " حيث غنى محمود شكوكو من
ألحانه وكلمات جليل البندارى أغنية باسم " يا خالق الكون " :

يا خالق الكون ومبدل نهارنا ليل
الشمس تغرب ويحلا لنا السهر بالليل
يطلع علينا القمر يطرد ظلام الليل

كما تضمن فيلم " آمنت بالله " ١٩٥٢ (آخر أفلام عزيزة أمير)
لحن المولد الذى ألفه بيرم التونسي ولحنه أحمد صدقى وأداه عباس البليدى
. وفى فيلم " أفراح " الذى قام ببطولته محمود نو الفقار مع لىلى فوزى
ونور الهدى غنت هذه الأخيرة للحج مرردة :

مبروك يا حاج وعقبالنا نحجها ويرتاح بالننا
مبروك يا حاج وعقبالنا
يا مسعدك زرت الكعبة وطففت بالصفاء والمروة
يا ريتنا كنا معاك صحبة ومن عيون زمزم تروى
وقفت فوق عرفات يا حاج بيت الله
ظفرت بالبركات يا حاج بيت الله
واحنا رضى الله راسمالنا مبروك يا حاج وعقبالنا

وقد تعددت أغنيات الحج فى أفلام السينما باعتبار أن الحج هو وسيلة
أكيدة لإعلان التوبة والرجوع إلى الله ، فالحاج يتطهر مما ارتكب من
ذنوب قبل هذا الحدث الجليل ، لذا فإننا من فيلم لآخر نجد أغنيات عن
الحج ، ولأن الكثير من الأفلام لا يعرض على الشاشة الصغيرة ، فإن

الذاكرة قد نسيت الكثير من هذه الأغنيات ، مثلما ردد الكحلوى فى فيلم " الصبر جميل " لنيازى مصطفى ١٩٥١ فى أغنية الحج التى كتبها كمال محمد :

الأولة آه يا فرحكم يا هناكم
والثانية آه نور النبى دعاكم
والثالثة آه بروحى أنا معاكم
أشوف حبيب الله وأقول لعينى آه
حولك صفوف وألوف يابو المقام على
وقلبهم ملهوف يا رب عقبالى

وقد ازدهر الغناء الدينى فى السينما المصرية إبان ازدهار السينما الغنائية كما نلاحظ ، لكن هناك نوعا آخر من هذا الغناء موجود بشكل مكثف فى الأفلام التاريخية الدينية ، والجدير بالإشارة أن ليست كل أغنيات هذه الأفلام من النوع الدينى ، وإن كان يغلب عليها جميعا أنها قصائد شعرية مكتوبة باللغة العربية الفصحى ، وقد خلا فيلم " ظهور الإسلام " من الأغنيات الدينية ، لكن فيلم "مغامرات عنتر وعبله " الذى يمكن إدراجه فى السينما الدينية وهو من إنتاج عام ١٩٤٨ ضم بعض الأغنيات الصحراوية والدينية ، وسوف نتوقف هنا عند فيلم "انتصار الإسلام" لأحمد الطوخى ١٩٥١ ، حيث ضم العديد من الغناء الدينى منها ، " أغنية الرسول " من تأليف عبد العزيز أحمد وتلحين حسين جنيد وفيها تردد المجموعة :

يا رسول الله يا حبيب الله
يا نبى الله يا بن عبد الله
محمد اسمك الطاهر حروف من نور
كتبها ربنا بفضله صلاة وسلام
ورحنا بقلبنا العامر كله نزور

نبي الله ونشهد له على الإسلام

ولم تكن هذه الأفلام غنائية بطبيعتها ، لكنها مرت بنفس المرحلة التى مرت بها السينما فى سنوات إنتاجها ، فالأفلام الأولى منها تم إنتاجها فى سنوات إزدهار السينما الغنائية ، وبالتالى كانت الأغنية ضرورة يراها صناع هذه الأفلام مثلما حدث فى " السيد أحمد البدوى " ، ثم بعد انحسار هذه الموجة ، فإن الأفلام الدينية قلت بها الأغنيات عدا فيلم " الشيماء " باعتبار أن هذه الأخيرة عرفت بالغناء فى حياتها . أو شادية الإسلام ، وفى فيلم " السيد البدوى " أنشد الشيخ فريد السندىونى مع الذاكرين لحن الذكر الذى يردد فيه :

المنشد : سألت إلهى فى حياتى نظرة .. إلى طيبة الفيحاء والقبه الخضراء
الذاكرون : لا إله إلا الله

المنشد : وأدخل من باب السلام .. مسلما على المصطفى الهادى وأفرح بالبشرى
الذاكرون : لا إله إلا الله

المنشد : وأقول يا رسول الله جئتك قاصدا .. فكن لى شفيعا يا أجل الورى قدرا
وفى فيلم " بيت الله الحرام " لأحمد الطوخى عام ١٩٥٧ غنت المجموعة
لحنا لعبد العظيم عبد الحق كتبه عبد البديع ربيع باسم " وداع البيت " ردد فيه :

أيها البيت سلاما .. لك ما عشنا نواما
قد قضينا فيك عهدا .. لم يكن إلا ابتساما
تكرم الضيف وترعى .. بين واديك اليتامى
فرمتنا يد طاغ .. لم يرد إلا إنتقاما

وهذا الفيلم كما نعرف يروى قصة محاولة هدم الكعبة المشرفة قبل ظهور الإسلام على يد رجال أبرهة الحبشى كما جاء فى سورة " الفيل " .

وضم فيلم " الله أكبر " لإبراهيم السيد ١٩٥٩ مجموعة من الأغنيات منها
نشيد " الله أكبر " الذى لحنه حسين جنيد :

الله أكبر الله أكبر .. صلى وسلم وبارك وكبر

على محمد .. على محمد

يا منصف المظلوم من ظلامه .. يا منقذ المحكوم من حكامه

ساويت بين الناس لاعبد .. ولا سيد ولا عهد طغى بظلامه

ولكن برضاك .. نسير نحو هداك

وكما نلاحظ هنا فالأغنية الدينية إما أن تنشدها المجموعة أو يغنيها
منشد معروف ، ولم نر أيا من أبطال الفيلم يغنون ، وقد غنى شفيق جلال
فى فيلم " بلال مؤذن الرسول " ، كما أن سعاد محمد غنت بصوتها فقط فى
فيلم " شهيدة الحب الإلهى " لعباس كامل ١٩٦٢ ، حول حياة رابعة
العدوية ، وأشرنا من قبل أن أم كلثوم غنت أيضا بصوتها (على لسان نبيلة
عبيد) فى فيلم " رابعة العدوية " ، وقد خلا فيلم " هجرة الرسول " لإبراهيم
عمارة من الأغنيات وكذلك فيلم " فجر الإسلام " ، لكن الأمر تغير بالطبع
مع فيلم " الشيماء " لحسام الدين مصطفى .

والشيماء تعيش فى بنى سعد بين أمها حليلة السعدية وأبيها الحارث
بن عبد العزى وأخيها عبد الله ، يكونون أسرة تعترف للنبي الكريم بالخير
والبركة التى حلت على ديارهم منذ جاءهم رضيعا ، إلا بيجاد زوج الشيماء
العنيد ، الذى يكره محمد ويرفض الإيمان به فيتواطأ مع صديقه عكرمة بن
أبى جهل ويؤلبان بنى بكر للتمثيل بأصحاب الرسول ، ويخون عهدا قطعه
مع الرسول ، لذا ، فالنبي صلى الله عليه وسلم يأمر بإهدار دمه بعد أن فتح
مكة . لكن الشيماء تلجأ إلى أخيها فى الرضاعة الرسول - صلى الله عليه
وسلم - فيعفو عنه وينطلق بيجاد فى الصحراء وامراته تغنى على الجانب
الآخر :

إنك لا تهدى من أحببت .. لكن الله يهدى من يشاء

وها هى سعاد محمد تعود للغناء الدينى فى السينما للمرة الثالثة بعد " أنا وحدى " و " شهيدة الحب الإلهى " ، وقد ألف الأغانى عبد الفتاح مصطفى ، ولحنها كل من بليغ حمدى ومحمد الموجى وعبد العظيم محمد . وكما نلاحظ ، فإن الغناء الدينى قد ارتبط بمجد الفيلم التاريخى الدينى ، وفى الثلاثين عاما الماضية قل هذا الغناء تماما فى السينما ، سواء فى الأفلام التاريخية أو فى الأفلام العصرية . وذلك رغم ارتفاع وسمو الشعور الدينى فى المجتمع الإسلامى .. وبدأت الأغنية الدينية مزدهرة فى الإذاعة والتلفزيون أكثر مما حدث فى السينما .



يحيى شاهين فى مشهد من " فجر الإسلام "

فجر الإسلام

فيلم من إنتاج وتوزيع المؤسسة المصرية العامة للسينما



DAWN OF ISLAM

غلاف الكراس الدعائي لفيلم " فجر الإسلام "

الفصل السادس والعشرون



سعاد حسنى

سعاد حسنى حالة خاصة واستثناء من كل القواعد فى السينما المصرية ، خاصة الغنائية منها . فأنت كمتفرج يمكنك أن تتقبلها فى أعلى درجات القبول إذا قامت بالتمثيل فى فيلم ، فما بالك لو رقصت وغنت ، مثلما رأينا فى الكثير من الأفلام التى قامت ببطولتها !!

ورغم كل ما تركته سعاد حسنى وراءها من تراث غنائى فى السينما المصرية ، فلاشك من أن هذه الموهبة الفريدة قد ظلمت كثيرا لأنها ظهرت بعد انحسار موجة الأفلام الغنائية والكوميديا الموسيقية ، ولاشك أنها لو ظهرت إبان ازدهار هذه الظاهرة لتركت أثرا يضاعف ما عرفناه عنها بكثير .

وفى السينما الغنائية تأخر اكتشاف سعاد حسنى كثيرا ، ليس فقط بالنسبة لعدد السنين التى عملت خلالها فى أفلام جسدت فى أغلبها دور

البنات المغلوبة على أمرها ، ولكن أيضا فيما يتعلق بعدد الأفلام التى قامت ببطولتها بين عامى ١٩٥٩ و ١٩٦٦ حين قامت ببطولة فيلم " صغيرة على الحب " لنيازى مصطفى ، حيث بلغ عدد الأفلام التى لم يتم اكتشاف موهبتها الغنائية والاستعراضية فيها ثلاثين فيلما .

صحيح أن سعاد قامت فى بعض هذه الأفلام بأدوار البنات الشقية التى يمكنها أن ترقص التويست ورقصات الشباب ، مثلما حدث فى " الساحرة الصغيرة " ، و " لعبة الحب والجواز " وكلها لنيازى مصطفى الذى اكتشف هذه المواهب فيها دون غيرها ، لكن أدوار البنات المصرية المنكسرة ، كان بارزا فى عدد كبير من الأفلام التى قامت ببطولتها مثل " مفيش تفاهم " لعاطف سالم ، و " السبع بنات " لنفس المخرج ، و " أعز الحبايب " ليوسف معلوف و " غصن الزيتون " للسيد بدير ، و " السفيرة عزيزة " لسيف الدين شوكت و " سر الهاربة " لحسام الدين مصطفى ، و " حكاية جواز " وغيرها .

لذا .. جاء فيلم صغيرة على الحب اكتشاف مختلف ليس فقط لقدرة الممثلة على الأداء البالغ التميز خاصة فى مجال الكوميديا ، بل أيضا لأدائها الاستعراضى المتميز . ونحن هنا أمام فيلم غنائى استعراضى فى المقام الأول لم يعتمد فقط على أداء الشابة التى تود أن تصبح ممثلة ، فنجد أن الفرصة المتاحة فقط لطفلة ، وعليها أن ترتدى ثوب الطفلة وتغنى ، بل أن الأداء هنا جماعى فى أغلب أحداث الفيلم حيث غنى ثنائى بدر أغنية باسم " عارفينك " من كلمات زين العابدين عبد الله ، وغنى ثلاثى النغم " التليفزيون " ، وهى من كلمات عبد العزيز سلام ، وهذان اللحنان من وضع عبد العظيم محمد .

كما أن الفيلم انتهى بالاستعراض الجماعى الذى تحلم فيه الفتاة الصغيرة بالحب وتردد المجموعة " الحلوة لسه صغيرة " ، ورقصت سعاد مع المجموعة وارتدت ملابس وجسدت الطفلة الصغيرة .

إلا أن الأكثر رسوخا فى ذهن المتفرج على هذا الفيلم هو غناؤها " أنا لسه صغيرة " ، وهى من كلمات حسين السيد وألحان محمد الموجى ، وفيه تغنى سعاد حسنى ربما لأول مرة أغنية فردية على الشاشة وتثبت أن عائلة حسنى موهوبة تماما فى الغناء ، فتقف أمام المخرج الباحث عن طفلة موهوبة وتردد :

ما أنتش قد الحب يا قلبى .. ولا قد حكاياته
ليه عايزنى من دلوقتى .. أحكى لك رواياته
مش كل كتاب يا قلبى .. فى الحب يتقرا
وقلت لك ميت مرة .. أنا لسه صغيرة

والغناء الفردى هنا يختلف عن الأداء الجماعى الذى أدته سعاد حسنى فى استعراض " البنت لسه صغيرة .. ع الحب لسه صغيرة " وفيها يظهر حارس الحب كى يجعلها فى عمر مختلف من أجل أن تجرب الحب وناره .

ونيازى مصطفى هو الذى أسرع مرة أخرى ودفعها إلى الغناء فى العام التالى ١٩٦٧ ، فى فيلم " شباب مجنون جدا " وراحت تردد وهى تضع لحية صناعية وتمسك جيتارا :

" مج مجم مجانيين .. "

وفى هذا الفيلم نرى مديحة التى تتخفى فى شخصية شاب لتعمل ضمن الفرقة الموسيقية المكونة من أخواتها الثلاث ، يطلب يوسف من

مديحة التى تعيش بالشخصيتين أن تمثل دور زوجته الجديدة ليثير غيرة زوجته المتعالية ، توافق من أجل الانتقام من حمدى ابن يوسف الذى سخر من قبل من عواطفها .

نحن إذن أمام فتاة تتخفى فى هوية أخرى ، وإذا كانت سميحة قد تنكرت فى زى طفلة وتتقدم لمسابقة لاختيار طفلة تجيد الغناء ، فإن مديحة هنا تفعل نفس الشيء ، ولكن هناك فارقا كبيرا بين الفتاتين .

وقد غنت مديحة مع فرقة ثلاثى أضواء المسرح هنا ، ورقصت على إيقاع الموسيقى الغربية الحديثة رقصا هو أقرب إلى الجنون والشقاوة ، وهذه التجربة فتحت الأبواب للممثلة أن ينظر إليها بمنظور مختلف تماما ، فصار كل مخرج يحاول التعامل معها ، يسعى إلى أن يدفعها إلى الغناء ، وكان محمود نو الفقار هو الأكثر استفادة من هذا الاكتشاف فى أكثر من فيلم ، منها "حكاية ٣ بنات" و " فتاة الاستعراض " .

ففى " حكاية ٣ بنات " هى واحدة من ثلاث أنسات لكل منهن قصة ، واحدة تحب مديرها المسن المتزوج ، والثانية تحب شابا لاهيا ، فتغيره ، وهذا الشاب رمى شباكه أولا على زميلتها الثالثة أمل ، وهى التى تنتقل بين أكثر من رجل بحثا عن المال ، حيث يحاول الثرى صاحب فرقة الفنون الشعبية التى تعمل بها الارتباط بها رغم زواجاته الأربع .

ولابد لفتاة من طراز أمل أن تبحث عن فرصة لإثبات مواهبها أن تغنى ، وبالفعل ، فإن الفيلم يتضمن " اسكتش " من كلمات حسين السيد والحن منير مراد ، أدته سعاد مع المجموعة ، نسوق هنا بعضا منه :

كورس : يا حسن يا خولى الجنية يا حسن

يا سايق دلالك علينا يا حسن

هـى : يا أولاد الحلال .. فيه جدع تايه اسمه حسن

كورس : اسمه حسن

هـى : شغل الروح والبال .. بس دلونى أين حسن

كورس : أين حسن

كورس : يا حرام يا حرام .. دى بتحبه دى بتحبه

هـى : يا سلام يا سلام .. على حبه ونار حبه

كورس : والله صعبت علينا يا شابة

هـى : طيب ما تدلونى عليه

كورس : روحى باريس تلاقيه .. بسلامته ساكن جنب الشانزليزيه

هـى : طيب ما تدلونى عليه

ومحود نو الفقار هو الذى أسرع بالاستفادة من هذا النجاح وهذه الموهبة ، فأسرع بإخراج فيلم " فتاة الاستعراض " عام ١٩٦٩ ، المقتبس عن فيلم " دعنا نحب " من إخراج جورج كيوكر ، والذى قامت ببطولته مارلين مونرو ، ونحن نذكر هذه المعلومة هنا من أجل التأكيد على وجهى التشابه بين سعاد ومارلين ، فكلاهما لم تكن ممثلة استعراضية فى السينما ، ولكن المخرجين كانوا يستعينون بكل منهما فى بعض الأحيان من الاستعراض والغناء ، وقد بدت مارلين مونرو دوما فى أحسن حالاتها وهى ترقص بتلقائية مثلما فعلت فى القطار فى فيلم " البعض يفضلونها ساخنة " لبيلى وايلدر ١٩٥٨ ، ثم فى " دعنا نحب " .

ولأن قصة الفيلم تعتمد على ما تواجهه فرقة شبابية فنية مهددة بالطرد من المسرح الذى يملكه شاب مستهتر ورث المسرح كعقار من أملاك عديدة ورثها . وكان على الفرقة أن تقدم بروفاتها وعروضها فى المسرح ، لكن الفرقة تفاجأ بإنذار من محامى الشاب لدفع إيجار سنة مقدم للمسرح وإلا تعرضوا للطرد . وذلك دون علم أحمد الذى يقرر أن يذهب بنفسه متخفيا إلى هناك ، فيطلب منه أن يمثل دورا يجسد فيه شخصية أحمد

سعاد حسنى _____ أبطال المشهد الغنائى

نفسه ، وهنا تتولد قصة حب بين الراقصة الأولى فى الفرقة وبين أحمد ، إلى أن تكتشف الحقيقة فى النهاية .

إنن .. فنحن أمام عمل يصلح للغناء والرقص ، ولا تظهر الممثلة هنا وهى تغنى كأنها أقحمت على الغناء ، وتلك ميزة فى نوع الفن السينمائى فى مثل هذه الأفلام ، فإذا قام الممثل بالغناء مهما كانت قوته فى ذلك ، فإن هذا عمله ، وتلك وظيفته ، ولكن يأتى الاختيار لممثلة يمكن أن يكون صوتها مقبولا وقد حدث هذا كثيرا خاصة فى تلك السنوات وما بعدها، حيث غنت سهير رمزى ومديحة كامل فى بعض الأفلام .

فى نفس الفترة غنت سعاد حسنى أيضا فى أفلام عديدة ولكنها لم تتفرغ قط للغناء ، بل أن مجموع الأفلام التى غنت فيها كانت قليلة للغاية قياسا إلى الأدوار الخالية من الطرب ، فمن بين الأفلام الأربعة التى قامت ببطولتها عام ١٩٦٩ ، وهى " بئر الحرمان " و " شىء من العذاب " و " نادية " ، فإنها لم تغن سوى فى " فتاة الاستعراض " ، كما توقفت تماما عن الغناء إلى أن فعلت ذلك فى عام ١٩٧٢ من خلال " خللى بالك مين زوزو " وكان لابد أن تفعل ذلك طالما أن حسن الإمام هناك ، وهو الذى عمل دوما لأن ترقص بطلاته ويغنين فى أفلامه .

وكانت سعاد حسنى قد غنت فى فيلم " الزواج على الطريقة الحديثة " عام ١٩٦٨ الفيلم الذى أخرجه زوجها آنذاك صلاح كريم ، وهى تجربة أقرب فى شكل طاقم العاملين فيها من " شباب مجنون جدا " حيث غنت سعاد مع ثلاثى أضواء المسرح من تأليف فتحى قورة وألحان محمد الموجى أغنية " خدنا أجازة " التى راح الشباب يرددونها على شاطئ البحر .



سعاد حسنى وفؤاد المهندس فى " صغيرة على الحب " من إخراج نيازى مصطفى
وإنتاج ١٩٦٦



سعاد وحسين فهمى فى " خللى بالك من زوزو " إخراج حسن الإمام

وقد بدت تجربة سعاد حسنى فى فيلم " خالى بالك من زوزو " كأنها تعتمد كمطربة سينمائية من نوع خاص ، رغم ثراء تجربتها السابقة فى " صغيرة على الحب " وأهميتها الشديدة ، ففي الفيلم الأول كانت تغنى وترقص رقصة إيقاعيا غير شرقى ، أما هنا ، فسوف ترقص هز البطن وسوف تغنى بمفردها دون أن تكون مطربة تفعل ذلك فى أى مكان .

وزوزو هنا طالبة جامعية ، لكنها تعيش فى شارع محمد على بين الفرق الغنائية والعوالم ، وتواجه المشاكل من بين بعض زميلاتها وزملائها حول الوسط الذى تربت وتعيش فيه ، كما أنها تقع فى حب أستاذها فى الجامعة ، وهناك فرق اجتماعى هائل بين الاثنين ، كما أن هناك العزول التقليدى فى هذا النوع من الأفلام ، ويتمثل فى فتاة تود الزواج من سعيد الأستاذ ، فتدبر مكيده من أجل استجلاب الأم للراقصة السابقة ، وهى عجوز بدين من أجل أن ترقص فى حفل يقام فى منزل سعيد تحضره الابنة دون أن يعرف سعيد شيئا ، ويكتشف الأمر فتقرر زوزو أن ترقص بدلا من أمها .

وحسب ما كتبه مجدى فهمى فى مقال عن الفيلم ، نشرته مجلة الشبكة وهو مقال مهم للغاية ، فإن " سعاد حسنى سبق لها أن غنت على الشاشة فى فيلم " هـ ٣ " الذى أخرجه عباس كامل منذ اثنى عشر عاما تقريبا (أى عام ١٩٦١) ، وسبق لها أيضا أن قامت بمحاولة شبه مكتملة للاضطلاع ببطولة فيلم استعراضى وذلك فى " صغيرة على الحب " الذى أخرجه نيازى مصطفى .

وإذا كانت تجربة سعاد الغنائية مع عباس كامل ليست حاضرة كثيرا فى الأذهان ، فإننا نتوقف عند ما أثاره مجدى فهمى حول هذا الفيلم :

هل القصة استعراضية ؟

والإجابة :

" ليس تماما ، فلن يكفى أن يجتمع عدد من الطلبة والطالبات فى تكوينات راقصة (من وضع كمال نعيم) كى يكتسب الفيلم هذه الصفة . الفيلم الاستعراضى هو الذى تكون الرقصات والأغنيات الخيط الذى يشد أحداثه المهمة ، أو أن تكون جزءا من بنائه . أما أن تكون شيئا كماليا أو زائدا فهذه مسألة فيها نظر ..

ولا يكفى أن تكون سعاد حسنى راقصة حتى يصبح الفيلم استعراضيا ، حتى لو أضافت أغنية أو أغنيتين بصوتها الذى يؤدى بإتقان أكثر مما يطرب " .

ويقول الناقد فى مكان آخر من المقال المكتوب إبان عرض الفيلم وأثناء نجاحه الجماهيرى : " أما (خللى بالك من زوزو) فهو خطوة إلى بعث الفيلم الاستعراضى ، وعيب المسميات فى السينما المصرية أنها كثيرا ما تضل الطريق إلى الأسماء الحقيقية . ولك أن تتخيل فيلما عالميا لمجرد أن بطله اسمه جونى وبطلته اسمها فيفى " .

وقد غنت سعاد حسنى فى الفيلم أغنيتين هما : " يا واد يا ثقيل " الذى عاد فيه كمال الطويل إلى التلحين ومن كلمات صلاح جاهين ، كما تضمن الفيلم اسكتش " خللى بالك من زوزو " من ألحان سيد مكاوى ، بالإضافة إلى أغنية " استنى " التى لحنها إبراهيم رجب .

وهناك رأى آخر إضافى كتبه محمد عبد الفتاح حول نفس الفيلم فى كتابه عن حسن الإمام الذى رأى أنه اهتم اهتماما كبيرا بالأغنيات " فهو يستخدم المجاميع والموسيقى والحركات الإيقاعية والتشكيلات الجمالية وحركة الكاميرا وزوايا التصوير المختلفة ، والكاميرا تتحرك تلاحق المغنية والمجموعات والجو المحيط بالمجاميع والمؤدية ، وهو يستخدم الكاميرا لتكون لصيقة بالمؤدية - سعاد حسنى - ولصيقة بحركاتها .

" ففى رقصة وأغنية " خالى بالك من زوزو " يستغل الفرحة والعروسين وخشبة المسرح الذى ترقص وتغنى عليه زوزو ويقطع على المعازيم ويقدم لقطات زوزو بين الجماهير ، ثم يقدم لقطات مكبرة لوجه زوزو أو لقطات متوسطة كبيرة وهى ترقص . وزوزو دائما فى مركز الصدارة ، وهو يقطع أثناء رقصها على الجمهور لقطات متنوعة ومختلفة الأحجام ، وتبرز اللقطات أحد الجالسين وهو يرسل قبلاته إلى زوزو بهيام ، ثم نراه وهو يشرب من زجاجة خمر ، ثم يقطع عليه وحده تقريبا لنرى نظرة الاشتهااء والرغبة فى عينيه وحركات يديه " .

ولأول مرة من خلال هذا الفيلم تنتقل أغنيات فيلم من أداء سعاد حسنى من السينما إلى الإذاعة ، صحيح أن استعراض "صغيرة على الحب" كانت تؤخذ منه موسيقاه كمقدمات برامج ، لكن ما لبث الناس كلهم أن سمعوا أغنية " يا واد يا ثقيل " من خلال الميكروفون ، والكثيرون من الناس سمعوا الأغنية قبل مشاهدتها ، ولعل اقبال بعض الناس على الفيلم هو رغبتهم فى مشاهدة تلك الأغنية الناجحة سينمائيا ، وأن يروا سعاد حسنى وهى تردد بكل خفة وحيوية :

يا ... يا ... يا واد يا ثقيل ... يا مجننى

يا .. يا ... يا واد يا ثقيل

أنا بالى طويل .. وانت عاجبنى

بس يا ابنى عمرك ما ح تغلبنى

ومن الواضح أن هذه التجربة لم توقع سعاد حسنى فى أسرها ، فواصلت مسيرتها بعيدا عن الغناء فى عدد من الأفلام ، منها " غرباء " لسعد عرفة و "الحب الذى كان " لعللى بدرخان ، و " أين عقلى " لعاطف سالم ، وهى كلها عبارة عن تجارب نفسية لامرأة تواجه المزيد من المتاعب ، لكن حسن الإمام كان فى ذهنه الاستفادة مرة أخرى من نجاح

التجربة ، فراح يعد بسرعة فيلمه التالى معها وجمع أبطال الفيلم الأول ، سعاد حسنى و حسين فهمى من جديد فى " أميرة حبى أنا " ١٩٧٤ ، و هو مأخوذ عن إحدى قصص نجيب محفوظ فى روايته " المرايا " ، ومن الواضح أن الإمام قد وضع عينيه لتكرار نفس التجربة الغنائية ، فاستعان بصلاح جاهين مؤلفا للأغنيات ، وكمال الطويل ملحنا لها .

والفيلم لا يدور فى كواليس الفن مثل سابقه ، بل أروقة الوظائف من خلال شركة اقتصادية ، رئيس مجلس إدارتها له سلطاته القوية فى تعيين ورفع درجات الموظفين وفصلهم كما يشاء ، يزوج ابنته من موظف صغير ، وسيم ، ثم يمنحه درجة وظيفية عالية ، أما أميرة فهى موظفة جديدة تأتى إلى الشركة وهى تملك كل آمال الشباب ، فتبت فى القلوب بهجة وتدعو إلى قيام رحلة وتجمع ثمن الرحلة ، وتتعرف أثناء ذلك على عادل المدير العام الغاضب دوما ، العابس ، كأنه الواد الثقيل بشكل آخر ، فتسعى إلى أن تجعله يبتسم ، وفى الرحلة إلى القناطر فى يوم شم النسيم تغنى مع المجموع فى استعراض تم تصويره فى حدائق القناطر الخيرية ، ليشارك فى الأغنية أكثر الموظفين المشتركين فى الرحلة ومنهم (كممثلين) سمير غانم ، وشكوكو وخيرية أحمد وغيرهم .

وسوف تبقى أغنية " الدنيا ربيع " هى الأكثر تصاققا فى أذهان الناس حيث انتقلت بسرعة إلى الإذاعة والتلفزيون ، وصارت من أغنيات المناسبات خاصة فى الربيع :

الدنيا ربيع والجو بديع
قفل لى على كل المواضيع
ما فيناش كانى ما فيناش مانى
كانى مانى إيه الدنيا ربيع

وقد كان حسن الإمام موفقاً فى تصوير وإخراج هذه الأغنية أكثر مما فعل مع " الواد الثقيل " التى صورت على سلالم المنزل ، وفى غرفة زوزو . أما هنا فقد رأينا أجواء الرحلات ، من ركوب حمير ودراجات واستخدام الجماهير المزدحمة بالقناطر ، ومشاركة الجميع بالرقص ، عدا عادل الذى سوف يتحلل من جموده بعد هذا اللقاء ، فسيقع فى حب أميرة ويتزوجها ويذهبان إلى فندق بالإسكندرية لتغنى له أغنية أخرى اكتسبت شهرة هى "بمبى بمبى " :

بمبى بمبى

الحياة بقى لونها بمبى

وأنا جنبك وأنت جنبى يا حبيبى

وفى هذا الفيلم أقحم الإمام أغنية أدتها سعاد حسنى لسيد درويش من خلال بروفات مسرحية ستقوم بها الشركة ، وهى أغنية " يا رب اللى له حبيب ما يتحرمش منه " .

وبعد هذا الفيلم عادت سعاد حسنى مرة أخرى إلى أدوار المرأة المنكسرة ، التى تحوطها الهزائم الشديدة ، وأحبها الناس فى هذه الأدوار مثلما حدث فى " الكرنك " ، لعلى بدرخان الذى جعلها تغنى فيما بعد فى " شفيقة ومتولى " ، ثم أدت دور المرأة المنكسرة فى " على من نطلق الرصاص " لكمال الشيخ ١٩٧٥ .

والجدير بالذكر قبل أن نستطرد فى الحديث أن سعاد حسنى ، قد انتقلت بشكل محدود من الغناء فى الأفلام إلى الأغانى الإذاعية ، فقد اشتهرت أغنياتها عن العسكر المصريين أثناء حرب أكتوبر ١٩٧٣ باسم " دولا مين ودولا مين .. دولا عساكر مصريين " .

أما فيلم " شفيقة ومتولى " ، فإنه يعتمد فى المقام الأول على قصة فتاة صعيدية سوف تسقط فى الرذيلة وتتحول إلى راقصة وخبيلة ، تغنى

أبطال المشهد الغنائى _____ سعاد حسنى

وترقص ، وقد سعى بدرخان إلى الاستعانة بكل من كمال الطويل وإبراهيم رجب اللذين لحنا لسعاد فى أفلامها السابقة ، وبرزت أغنية أدتها شفيقة ، فبعد علاقتها مع الطرابيشى بك اكتشفت طبيعة عمله فى تجارة العبيد التى يشترك معه أفندينا فيها ، وأمام أفندينا غنت له :

بانو بانو على أصلكوا بانو

أما الفيلم التالى الذى غنت فيه سعاد حسنى فهو " المتوحشة " لسمير سيف ، والفيلم كما نعرف مأخوذ عن مسرحية فرنسية تحولت فى أحيان كثيرة إلى عمل استعراضى ، وقد دفع سمير الممثلة أن تغنى لحبيبها الثرى أغنية " حبيبى أنت يا فيلسوف " التى راحت تؤديها بهية وهى تحوم حول حبيبها أشرف ، حيث أن بهية هنا تعمل فى فرقة استعراضية ، وبعد أن وقعت فى الحب تترك الفرقة من أجل العمل فى أحد المصانع .

وقد سعى سمير سيف أيضا إلى الاستفادة من مواهب سعاد حسنى كراقصة إلى أن يجعلها تفعل ذلك فى فيلم " المشبوه " ، حيث اضطرت الزوجة إلى أن ترقص فى إحدى الحانات بعد أن ضاق بها السبيل خاصة أن زوجها فى السجن ، وكان جزاؤها علقاة ساخنة من زوجها الذى قام بجرها من الحانة أمام الجميع .

فى تلك السنوات كانت علاقة سعاد حسنى بالسينما قد قل معدلها عما سبق ، وعملت فى أدوار المرأة الفقيرة المنكسرة فى أفلام عديدة منها "حب فى الزنزانة" ، و " أهل القمة " و " غريب فى بيتى " ، ثم عادت إلى الغناء الجماعى فى فيلمها " الدرجة الثالثة " لكن هناك فرق بين كل الاستعراضات التى قدمها شريف عرفة فى أفلامه وبين ما قدمه صنّاع الغناء السينمائى من قبل .



سعاد حسنى فى فيلم " الدرجة الثالثة "

MY WIFE AND THE DOG

زوجتى
والكلب



سعاد حسنى لم تكن ممثلة استعراضية فقط بل كانت ممثلة جيدة أيضا
غلاف الكراس الدعائى لفيلم " زوجتى والكلب " إخراج سعيد مرزوق

الفصل السابع والعشرون



الغناء السينمائي في الستينيات

- محرم فؤاد
- ماهر العطار

فوجيء الناس في عام ١٩٥٩ بأفيشات فيلم ريفي جديد يحمل اسم "حسن ونعيمة" من إخراج بركات ، وكانت الدهشة أن بطلينه اللذين يملأ اسماهما الأفيش من العاملين لأول مرة بالسينما ، حيث لم يسبق لسعاد حسنى ، أو لمحرم فؤاد أن عملا في السينما فى أى أدوار كانت .

وهذه الظاهرة لا تتكرر كثيرا فى السينما المصرية ، فليس الرهان هنا على ممثل جديد واحد بل على الاثنين معا ، ولاشك أن وجود هذا الرهان مع فيلم ريفي يزيد من صعوبة المغامرة ، فليس هناك إغراء ، أو جنس أو رقص ، وإن كان هناك غناء من نجم طرب جديد .

وتجىء صعوبة المغامرة فى أن محرم فؤاد هو المطرب الذى يظهر مباشرة بعد اخفاق تجربة كمال حسنى السينمائية ، أى أنه يمكن أن يدخل فى دائرة الفشل المحتوم . لكن لاشك أن بركات الذى قدم عبد الحليم حافظ فى إحدى أولى تجاربه "أيام وليالى" عام ١٩٥٥ ، إلى جوار نجمة جديدة نسبيا ؛ كان دافعا لتكرار التجربة.

وامتلأت شوارع البلاد بأغنيات المطرب الجديد التى غناها فى الفيلم ، خاصة " رمش عينه اللى جرحنى رمش عينه " و " الحلوة داير شباكها " ، ولكنه لاشك أن دخول محمد عبد الوهاب دائرة المغامرة قد أعطى لها قوتها ، فهو منتج كما أنه ملحن بعض الأغنيات إلى جوار محمد الموجى .

وقد قوبل الفيلم بنجاح لأنه كان لايزال فى أذهان الناس التى استمعت إليها تمثيلية من تأليف عبد الرحمن الخميسى ، وقد كتب أحمد حمروش حول هذا الفيلم : " أن ميزته الكبرى أنه يعتمد على قصة مصرية صميمة نسجت من عواطف شعبنا العريق الذى يعرف الحب من إقبال الفتاة على الشاب فى حياء ، ويعرف الشرف من سلوك الشاب مع الفتاة ومحافظته عليها طاهرة بريئة ، حتى بعد أن هربت من ضرب والدها وقسوته " .

وحسن فى هذا الفيلم مغنواى ريفى يرتزق من الغناء التجوالى ، ولهذا السبب يقف والد حبيبته نعيمة ضد مصاهرتة . وهذا النوع من المغنواتية ليسوا منتشرين فى السينما المصرية ، حتى ولو رأينا يتوق إلى السفر للعاصمة كى يغنى هناك ، لكن حسن لا ينتقل بعيدا عن المنطقة الجغرافية التى يعيش ويحب فيها ويغنى فى الأفراح الريفية :

الحلوة داير شباكها .. شجرة فاكهة

ولا فى البساتين

والحلوة م الشباك طالة .. يحرسها الله

ست الحلوين

الحلوة

وقد أستقبل محرم فؤاد وسعاد حسنى استقبالا طيبا من النقاد والجمهور ، وكتب حمروش أن بركات قدم لنا عملا فنيا ناجحا أظهر فيه جوا رائعا لحياة ريفنا وخلق من سعاد حسنى ومحرم فؤاد أبطالاً جددًا فى ميدان السينما ، وانتقل بنا نقلات بارعة مع أبطال الفيلم فى نسيج واحد من الحوادث والحوار .. واتخذ زوايا بارعة للتصوير تظهر العواطف الكامنة بلا حديث .

وهكذا بدأت رحلة محرم السينمائية ، وكان عليه أن يكون قصير العمر فى هذه السينما أسوة بكثير من المطربين الذين لمعوا فى ثلاثة أفلام أو أربعة فقط ، ثم تبدأ أضواء الاستوديوهات فى الانحسار عنهم ، وقد حدث هذا بالفعل للمطرب الذى وجد أن عليه الذهاب إلى لبنان عام ١٩٦٢ ليستمر فى العمل هناك لمدة أكثر من ثلاثة عشر عاما لم يعد خلالها إلى مصر ليقيم أفلاما سوى مرة واحدة فقط هى "عشاق الحياة" لحلمى حليم عام ١٩٧١ ، وكان يمكن لمحرم فؤاد أن يستمر سينمائيا فى لبنان لو لم تندلع الحرب الأهلية هناك .

ففى العام التالى ظهر فيلمه الأول ، ظهر محرم فؤاد فى فيلمين ، وبدا كأن الرهان عليه يزداد ، وهذان الفيلمان هما " لحن السعادة " لحلمى رفلة ، و " وداعا يا حب " لحسام الدين مصطفى .

وسوف نرى أن زميله ماهر العطار قد سار معه فى نفس المسيرة ، ففى نهاية عام ١٩٥٩ قدم حسن الصيفى أول فيلم للعطار باسم " احترسى من الحب " ، وفى العام التالى ١٩٦٠ ، كانت هناك منافسة واضحة بين

المطربين الشابين الجديدين في دور عرض متقابلة ، فبينما عرض " لحن السعادة " في ١٥ فبراير بسينما ميامي ، فإن " النغم الحزين " لحسن الصيفي أيضا من بطولة ماهر العطار قد عرض في سينما قريبة ، وبعد أن انتهى عرض " لحن السعادة " مباشرة ، عرض الفيلم الثالث من بطولة العطار باسم " حب وحرمان " لإبراهيم عمارة ، وفي ٢٥ إبريل عرض فيلم " وداعا يا حب " ثم عرض فيلم " بنات بحري " لحسن الصيفي في نهاية نفس العام من بطولة ماهر العطار .

وبينما بدأ ماهر العطار كمطرب عليه أن يقف إلى جوار نجوم آخرين في أفلامه مثل محسن سرحان ورشدي أباطة وعبد السلام النابلسي ، فإن لمحرم فؤاد بطولاته المطلقة أمام نفس النجمات اللاتي مثلن أمام عبد الحليم حافظ مثل إيمان ومريم فخر الدين ، كما أمام نفس النجمات اللاتي مثلن أمام عبد الحليم حافظ مثل إيمان ومريم فخر الدين ، كما أن الأكوار التي جسدها هي لشاب من طبقة متوسطة ، قد يكون مهندسا أو موظفا أو ابن أكابر ، وذلك باستثناء فيلمه الأول ، وكأنه يكرر نفس الشخصيات التي جسدها عبد الحليم من خلال شخصية الحالم الرقيق .

ففي " لحن السعادة " يقف إحسان فوق جسر خشبي صغير يرقب فتاة تمر من نفس المكان كل يوم وغنى لها وهو يركب زورقا صغيرا .

شفت بعيني ما حدث قاللي .. شفت الحب ونقت الحب
شفت عيون حلاوتها تخللي .. حتى اللي ما لوش قلب يحب
شفت بعيني

ثم هو حين يلتاع في حبه وتهجره حبيبته بسبب المتاعب التي تتولد بين أبيها وعمه الثرى يسير هائما في الشوارع :

وانت عنى بعيد قلبي عنى بعيد
كل يوم يا حبيبي كل يوم بتألم

حتى يوم العيد

ونحن أمام قصة بسيطة تصلح لفيلم غنائى ، حول الباشا المتسلط الذى يحب جمع المال ، يعامل وريثه الوحيد ابن أخيه إحسان كخادم ، يذهب إحسان للحياة فى الريف فى صحبة صديقة فتحى ، لكن الظروف المالية الصعبة تحوطهما ، وهناك يلتقى بفتاة ويحبها دون أن يعرف أنها ابنة غريم عمه . وفى ليلة الزفاف يفاجأ العم بأن صهره هو خصمه فيقف ضد الزواج ، يفشل المشروع ولكن الحبيين لا يلبثان أن يتغلبا على المتاعب .

وجاءت تجربة المطرب التالية فى السينما غريبة من خلال حسام الدين مصطفى الذى ليس له باع طويل فى السينما الغنائية ، لذا فإننا نرى المطرب هنا يدخل صراعا دوما مع غريم له على قلب المرأة التى يحبها ويموت بطلق نارى من الغريم الذى يهرب ، ولم يحدث هذا من قبل فى أى فيلم غنائى ، حيث انتهت أحداث الفيلم بالحبيبة أمانى وهى تتذكر حبيبها حين كان يسير فى الحقول يغنى أغنية " أوعى تكون بتحب يا قلبى " :

أوعى تكون بتحب يا قلبى أوعى تكون بتحب

مالنا ومال الحب يا قلبى مالنا ومال الحب

مالنا وماله النار تكويك أوعى تحب الله خليلك

وتدور أحداث الفيلم من خلال المطرب الشاب شريف الذى لم يستكمل دراسته الجامعية ، يعثر يوما على سلسلة ذهبية تخص أمانى أمام الأوبرا ، يذهب لتسليمها بعد أن يقرأ خبرا عن ضياع السلسلة ، تقابله أمانى وتدعوه على عيد ميلادها ويأتى كى يغنى لها :

من كام ليلة من كام يوم واحنا بنستنى دا اليوم

تطلب منه أمانى إدارة مزرعتها مما يثير ضيق رمزى الذى يود الاستيلاء على أموال أمانى . تتغير الأمور إلى الأفضل فى المزرعة وتدر عائدا مما يزيد من غيظ رمزى الذى يحاول تدبير المقابل لشريف ، ويوهم أمانى أن امرأة تأتى إليه بالمزرعة . تنمو مشاعر حب بين شريف وأمانى وتطلب من عمها مساعدة شريف فى أن يغنى بالأوبرا ، وبعد مكيدة تفرق بينهما يغنى لها :

يا حبيبى قوللى آخرة جرحى إيه
قلبي مجروح من زمان واحترت فيه
الطبيب شافنى بكى بدموع عنيه
قاللى جرحك ده مش قادر عليه
يا حبيبى وأعمل إيه

وبدا أن المخرجين يضعون من وقت لآخر مطربهم فى شخصيات غير مناسبة ، ففي فيلم " نصف عنراء " للسيد بدير ١٩٦١ نحن أمام فيلم نفسى حول طبيب معقد ، يحاول استغلال حالته المرضية ويسيطر عليها عاطفيا ، ويغتصب واحدة منهن هى زينب المخطوبة لجلال ، وتتعدد أحداث الفيلم لدرجة أن الشاب يجد نفسه متهما باغتصاب خطيبته مما يعرضه للمحاكمة ، وعلى المحامى إثبات براءته .. وكما نرى فإن مثل هذه الأجواء غير صالحة تماما لفيلم غنائى ، بل أن الغناء هنا يبدو كئيبا فى غير مكانه ، ولم نجد أى مطرب فى السينما المصرية فيما قبل داخل قفص الاتهام حتى وإن كان بريئا ، ويكفى أن نراجع موقف الشاب الذى عليه الشهادة الصحيحة فى فيلم " أيام وليالى " لبركات .

أى أن السيد بدير الذى عمل طويلا كممثل فى أفلام غنائية كوميدية أخرجها عباس كامل لم يستقد من تجربته ، وعندما استعان فى بعض

أبطال المشهد الغنائى _____ الغناء السينمائى فى الستينيات

أعماله بمطربين أو مطربات فإنهم كانوا بمثابة ديكورات للغناء إذا لزم الأمر ، وهكذا رأينا محرم فؤاد فى فيلم " نصف عنراء " .

ولاشك أن مثل هذه الأنوار قد لعبت ضد المطرب الذى ابتعد لفترة تزيد عن العام عن السينما ، إلى أن عاد مرة أخرى إلى بركات فى نهاية عام ١٩٦٢ ليقدم فيلما باسم " سلاسل من حرير " شاركته البطولة مديحة يسرى ، وعماد حمدي ، و زيزى البدراوى ، وهو هنا مطرب شاب تخرج من معهد الموسيقى العربية ، يحب ليلى التى يموت أبوها وتقرر الأم أن تزوج ابنتها إلى ابن خالها أنور . ترفض ليلى هذه الزيجة ، وتقف إلى جوار حمدي . على جانب آخر فإن الثرى أحمد يدعو حمدي إلى حفل زفافه فى منزله . تسمعه فايضة هانم وتعجب به وتنمو بينهما صداقة وحب من طرفها وتحاول إفساد ما بين حمدي وليلى إلا أنه لا يلبث أن يعود إلى حبيبته .

ومن أغنيات الأفلام التى غناها محرم فؤاد فى هذه الفترة ولاقت نجاحا رفع من أسهمه :

تعرف لما بقابلك يومها بحس بايه
زى ما أكون عطشان وشربت
زى ما أكون زعلان وفرحت
زى ما أكون تعبان وارتحت
دا اللى أنا باشعر بيه يا حبيبي

وقد عرض فيلم " سلاسل من حرير " قبل الفيلم الأفضل فيلم آخر لمحرم فؤاد بأسبوعين تقريبا ، وهو " من غير ميعاد " لأحمد ضياء الدين ، والذى اجتمع فيه كل من محمد سلطان وسعاد حسنى ونادية لطفي ، وفيه جسد دور المطرب كمال صديق الرسام وحيد الذى يؤجر غرفة فى شاليه

تملكه أرملة تسكن في المصيف مع ابنتيها سلوى ونادية ، فتعطلان هاتف الشالية حتى يأتي ليتكلم من عندهما ، يتم التعارف بشكل أعمق ويأتي كمال لزيارة صديقه فيقع في حب نادية ، وأمام مجموعة من المواقف يتقرب وحيد من سلوى وتعلن خطبتها بعد فسخ خطبة نادية ووحيد . يعرف كمال بالخبر ويعود إلى الإسكندرية التي سبق أن غادرها من أجل زواج الحبيبة . ومن الواضح أن الشخصية الرئيسية هنا محمد سلطان ، وأن محرم فؤاد كان مجرد مطرب لا أكثر ، وقد غنى مجموعة من الأغنيات الخفيفة منها "خمسة سياحة" التي غناها في حفل خطبة حبيبته على صديقه :

بعد ما أهني وبعد ما أغنى

حاذد بعضي وأطلع أطير

الدنيا سياحة خمسة سياحة

أما الفيلم الأخير في مرحلة الستينيات لمحرم فؤاد فهو " شباب طائش " ١٩٦٣ للسيد زيادة ، وهو فيلم هامشي بلا أي قيمة ، ساهم بلا شك في أن يدخل محرم فؤاد مرحلة الأفلام اللبنانية التي بدأت بفيلم " حكاية غرام " لمحمد سلمان الذي قدمه في أغلب أفلامه ، وفي هذا الفيلم أدى دور شخصيتين ، أحدهما وجيه شقيق مها القادم من الولايات المتحدة إلى بيروت كي يهتم بأمورها ، مما يضايق النصاب شريف ، فيقوم بختف الأخ ويأتي بأخ شبيه به ، وهو مطرب ، وتمضى معه مها أوقاتا جميلة على أنه أخوها ، إلا أن سمير المطرب يحب الفتاة ويغنى من أجلها " محروم " :

محروم مش قادر أقول لك انى باحبك

محروم مش قادر أقول لك أوهب لى قلبك

وأنت هلالى ، ولا أنت دارى باللى جرى لى

ولاشك أن أغنيات محرم فؤاد قد أعطت لهذه الأفلام جماهيرية ، خاصة في مصر باعتبار أن السينما اللبنانية قد صبغت في هذه الفترة بصبغة مصرية واضحة ، وتواجدت في دور العرض كأنها صناعة مصرية .

وقد تكرر نفس الشيء في فيلم " الصبا والجمال " لمحمد سلمان أيضا ، وذلك من خلال أغنية : ما تلونيش خدوك " وتدور قصة الفيلم حول مطرب شاب يعرف أن أباه مغرم بمطربة تبتز أمواله ، فيقرر الانتقام منها بإلقاء شباكه عليها ، وتحبه بالفعل ، ثم ينجح في إبعادها عن أبيه بعد أن يعرف أنها كانت تفعل ذلك بضغط من أحد القباضيات الذين يطاردونها .

وقبل أن يتعرف المطرب على الفتاة راح يغنى مع أصدقائه على رقصات من ناديا جمال :

ما تلونيش خدوك ما تلبسش خلق
دانتي كده بطبيعتك من أجمل ما خلق

وقد خلا الغناء هنا من أي بهجة ، عدا أن تكون هناك راقصة تحوم حول المطرب وهو يغنى ، أما هنا فقد غنى مع صباح أغنية باسم " روحى يا سنارة " بدأت بكلمات من المطربة التى أخذت تفخر بسنارتها التى تصطاد ما تشاء من رجال ، فراح يردد عليها وهو الجالس فوق مقعده :

مش كل السمك سمك انتى فهمانى
مش كل الشبك شبك انتى فهمانى
فيه سمك من غير حسك
ما تقدرش تصطادينى
ما تقدرش توقعينى

وقد كان أغلب الأفلام اللبنانية ملونة على غير أفلامه السابقة في مصر ، منها " عتاب " ١٩٦٤ أمام سميرة توفيق ، و " ولدت من جديد " ١٩٦٥ ، ثم عاد إلى مصر ليعمل في فيلمه المصري الملون الأول " عشاق الحياة " لحلمي حليم عام ١٩٧١ ، وهو المخرج الذي سبق أن قدم لعبد الحليم حافظ واحد من أشهر أفلامه وهو " حكاية حب " ، ومن الواضح أن هناك تشابها ما بين قصة الفيلم ، فالبطل هنا اسمه أحمد في الفيلمين ، هو مطرب يحب فتاة من مستوى اجتماعي أعلى ، وليس الحبيب هنا هو الذي يصاب بالمرض بل إنها منى التي يصيبها الشلل في ليلة زفافها على رجل آخر اختاره لها أبوها بعد أن رفض زواج منى من أحمد ، وفي هذا الفيلم غنى محرم فؤاد أغنياته التي أشتهر بها في أوائل السبعينات ومنها :

والنبي لنكيد العزال

أما آخر فيلم سينمائي عمل فيه محرم فؤاد فهو في رأيي من أحسن أفلامه ، وهو " الملكة وأنا " لعاطف سالم ١٩٧٥ ، كتب له القصة على الزرقاني ، لكنه أفلت كسيناريو من يدى على سالم ، والملكة هنا جورجينا رزق ملكة جمال العالم في تلك الحقبة ، وعادل هنا هو شاب يعمل مرشدا سياحيا من منطقة الأهرامات ، يحب فتاة لبنانية جاءت مع فوج سياحي وأستهوها جوها ، تزوجت رجلا ثريا فصدمة ثم تعود إلى حبيبها .

وقد غنى محرم فؤاد هنا أغنيتين هما :

دارى جمالك دا العيون بصاصة ..

دارى جمالك لا الرجال قماصة ..

دارى جمالك كل نظرة رصاصة ..

و " مراسيل وبعتنا المراسيل " ، وعن هذا الفيلم كتب مجدى فهمى

في مجلة الشبكة :

أبطال المشهد الغنائى _____ الغناء السينمائى فى الستينيات

" الحان محرم - وكلها له - باهتة ، وشعره منفوش كأنه يضع على رأسه الماسك من الذى يستعمله ركاب الدراجات البخارية .. أما مهمته الكبرى فهي تقبيل البطلة .. لقد طبع على شفيتها عددا من القبلات يزيد على عدد الليرات فى أجرها " .



إعلان فيلم " النغم الحزين " إخراج حسن الصيفي

المطرب الثاني الذي ظهر في نفس المرحلة وسار على نفس الدرب وسبق أن أشرنا له هو ماهر العطار ، الذي عمل في أربع سنوات في ستة أفلام ، وبدا إقبال المنتجين عليه بشدة انعكاسات لما تمتع به من جماهيرية ، فبعد الأفلام التي أشرنا إليها قام عام ١٩٦١ بالمشاركة في البطولة في فيلم " أنا وأمي " ، كما أنه حاول أن يعمل في السينما اللبنانية ، فلم يظهر سوى في فيلم واحد هو " لقاء الغرباء" بالمشاركة مع مريم فخر الدين وأحمد مظهر .

وقد بدا الرهان على ماهر العطار في فيلمه الأول " احترسى من الحب " لحسن الصيفي ، وفيه يقوم بدور حسن الذي ورث عن أبيه ثروة ، فيبدها ويخطب ليلي التي يغرر بها وتحمل منه ، تخفى الأمر عن شقيقتها ، يرفض حسن الزواج منها ويغادر البلاد فتضطر ليلي قبول الزواج من صديق شقيقتها . ولكنها تترك المنزل ، يلحق بها أحمد ويحاول قتلها ولكنها تنقذ وتنقل إلى المستشفى ويتقدم حسن ويعود كي يصلح خطاه .

ومن الواضح أن دور المطرب الذي يقع في خطيئة مع حبيبته لم يكن منتشرًا في السينما المصرية فيما قبل ، أي أن صورة المطرب الطائش الخارج عن الناموس قد وفدت مع الجيل الجديد لذا لم يترك المطرب الجديد أثرًا عند متفرجيه .

ولعل " النغم الحزين " لحسن الصيفي هو الفيلم الوحيد الذي أسندت فيه البطولة بأكملها إلى ماهر العطار ، ولذا امتلأ الفيلم بالأغاني التي أداها المطرب أو التي أدتها لبلبة ، وهنا يلعب العطار دور مطرب شاب مغمور تعجب به الراقصة سامية وتعمل على ضمه إلى الفرقة التي تعمل بها ، أما هو فيحبها كإنسانة عطفت عليه . يسافر عادل في رحلة فنية ، يتسلل اليأس

إلى سامية أثناء غيابه فتقبل على الخمر حتى تسقط على المسرح وتصاب
بشلل في ساقها ، يلتقى عادل بالفتاة ليلى فيحبها ثم يعلن خطوبتهما ، يعود
عادل ويعلم ما حدث فيضحى بحبه لليلى من أجل إنقاذ سامية ، يعود الأمل
لها فتشفى وتعود لعملها كراقصة على أغنيات عادل ، تعلم سامية بعلاقة
عادل بليلى فتبارك زواجهما وتهب حياتها للفن .

ومن الأغنيات التي غناها العطار في الفيلم " قلبي سألتك عليك قال
أيوة أهواه وأعبدته " وهي من ألحان بليغ حمدي وكلمات مأمون الشناوى ،
ومن المعروف أنها تنتمي إلى فائزة أحمد أكثر مما تنتمي إلى ماهر العطار
الذى غنى أيضا لكل من الشناوى وبليغ أغنية " كثير على " :

كثير على انى أحبك وانتى غنية وأنا فقير

كثير على انى أحبك وانتى جميلة وأنا مش جميل

كما غنى " الفرخ " من كلمات فتحى قورة وألحان محمد الموجى
الذى لحن أيضا أغنيته الأكثر شهرة فى كل تاريخه الغنائى وهى " بلغوه "
من كلمات عبد العزيز سلام :

بلغوه شوقى وسلامى بلغوه

طمنوه وان سألکم عنى ابقوا طمنوه

ما تقولوش انى بكيت

فى غيابه واشتكت

ما تقولوش عنى كده لتزعلوه

بلغوه

بلغوه انى انا لسه بحبه

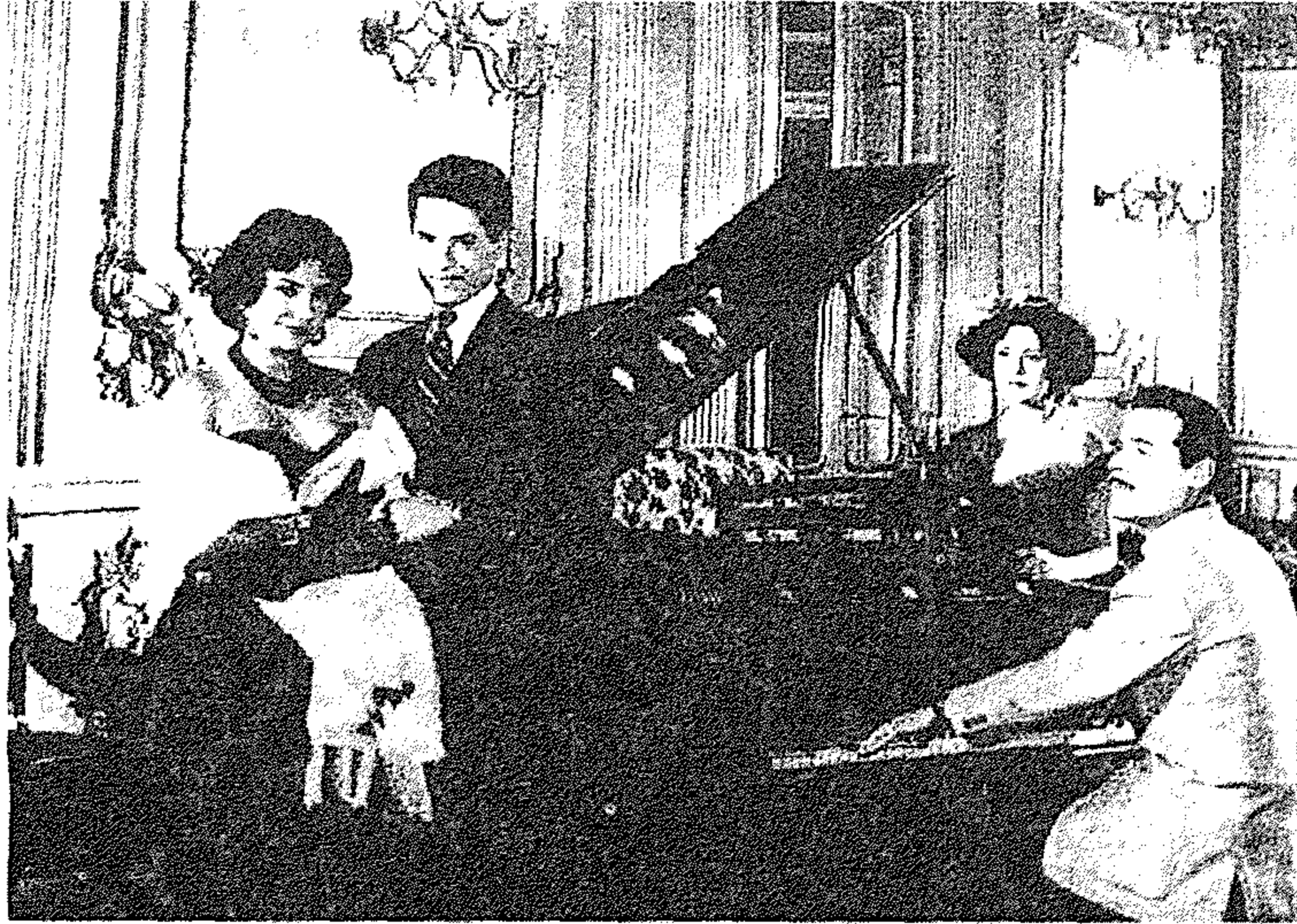
واسألوه امتى حيسعدنى بقربه

وان لقيتوا حبي لسه جوه قلبه

ما تقولوش انى بكيت

في غيابه واشتكيت
ما تقولوش عنى كده لتزعلوه
بلغوه

وقد لعب ماهر العطار بعض الأدوار الكوميدية التي انعكست على أغانيه مثل " مش صح والا إيه " في فيلم " حلوة وكداية " ، ومجموعة أغنيات في فيلم " بنات بحرى " ، ولاشك أن رحلة العطار القصيرة مع السينما ليست غريبة ، فقد تكررت من قبله كثيرا وأيضا من بعده أسماء بارزة ، منها هانى شاكر وعماد عبد الحليم على سبيل المثال .



عبد اللطيف التلحاني في فيلم " بنات بحرى " إنتاج ١٩٦٠

الفصل الثامن والعشرون



منتصف الستينيات

- شريفة فاضل

- محمد رشدي

يدل احتضان المخرج والمنتج كمال صلاح الدين لاثنتين من نجوم الطرب في الستينيات هما شريفة فاضل ومحمد رشدي على الحال السيء الذي وصل إليه حال الغناء في السينما في تلك الفترة ، خاصة أن بدايات شريفة السينمائية كانت على يدى كل من السيد بدير وحسين فوزى بصرف النظر عن قيمة هذه الأفلام .

أما رشدي فإنه ظل يمارس الغناء في السينما كمطرب أفراح لفترة طويلة حتى تلقفه كمال صلاح الدين بعد نجاح أغنية " عدوية " ليقتمه في فيلم يحمل نفس العنوان .

وفي هذه الفترة ، كانت أعمار المطربين الجدد السينمائية قصيرة للغاية ، مثلما حدث مع عادل مأمون الذي قام ببطولة مطلقة في فيلمين هما

" ألمظ وعبد الحامولى " ١٩٦٢ ، و " العزاب الثلاثة " لمحمود فريد ١٩٦٤ ثم اختفى سينمائيا .

وهكذا أيضا كانت تجربة الكثير من المطربين فى تلك السنوات ، ولاشك أن بدايات شريفة فاضل ومحمد رشدى قد بدت متشابهة حتى غنيا بشكل هامشى وعابر فى السينما ، وقد ظهرت شريفة فى أفلام عديدة كمطربة فقط قبل أن تسند إليها البطولة ، وكانت تجربتها فى فيلم " الأب " عام ١٩٤٧ ، وكانت صبية صغيرة فى الرابعة عشر من عمرها والفيلم من إخراج عمر جمعى ، ثم فيلم " اللعب بالنار " عام ١٩٤٨ من إخراج جمعى أيضا ، و " وداعا يا غرامى " لنفس المخرج عام ١٩٥١ ، و " أولادى " عام ١٩٥٢ لجمعى كذلك .

وقد غنت شريفة فاضل فى " اللعب بالنار " ثلاث أغنيات من ألحان محمد فوزى ومحمود الشريف والتحقت بمعهد الفنون المسرحية وابتعدت عن السينما ، إلى أن التقت بأستاذها السيد بدير فتزوجت منه كى يسند إليها البطولة المطلقة عام ١٩٥٧ فى فيلم " ليلة رهيبة " ، من إخراج زوجها وتأليف محمد كامل حسن المحامى ، وهو المؤلف الذى كتب الكثير من القصص البوليسية فى السينما المصرية .

فنحن هنا أمام موضوع بوليسى لا يصلح أبدا أن يكون فيلما غنائيا ، وسوف يتكرر هذا مرة ثانية فى الفيلم الثانى لشريفة فاضل ، والفيلم حول تبديل طفلين لعملية ولادتهما ، فتصبح الفتاة ابنة لرجل عجوز طيب ، أما الابن فيتربى فى بيت امرأة ثرية ، ويتعارف الاثنان على بعضهما عندما يكبران ولكن الماضى يطاردهما ويكتشف مجدى أن حبيبته ليست سوى أخته فى الوقت الذى ترمى عليه امرأة أخرى شباكها إلى أن يعرف أنهما لم يرضعا من نفس المصدر فيتزوجان .

وقد غنت شريفة فاضل فى هذا الفيلم كمطربة فقط ، عليها أن تقف أمام نافذة كى تردد " أمانة ما تسهرنى يا بكرة " أو عليها أن تمشى فى شوارع مظلمة لتردد أغنية حزينة .

ومن الفيلم ظلت أغنية " أمانة ما تسهرنى يا بكرة " حيث حققت نجاحا جماهيريا ساعدت على تجاهل الموهبة المتواضعة للمطربة التى تجذبها السينما مجددا . والأغنية من كلمات إسماعيل الحبروك وألحان محمد الموجى :

أمانة ما تسهرنى يا بكرة أمانة ما تحيرنى
أمانة ما تحيرنى أمانة لتفرحنى
أمانة يا بكرة
خايفة اللى بنيته فى ايام يتهد فى يوم
وتروح من عيني الأحلام ويروح النوم
وأبات من الحب أشكى لا طائلة أحكى ولا أبكى
أمانة يا بكرة

وقد أدت شريفة فاضل فى فيلميها هذين دور المرأة المنكسرة الهادئة ، التى تتطق أقل عدد من الكلمات ولكنها تغنى أكثر مما تتكلم . فهى هنا فتاة ريفية تعيش حاملة خطيئتها وابنها من رجل زئى نساء ، ارتكب جريمة قتل وطارده مفتش مباحث ، وكان عليه أن يعود إلى القرية من أجل إصلاح خطأه والزواج من الفتاة الريفية ويساعده فى ذلك مفتش المباحث كواجب إنسانى .

والأغنيات الثلاث التى غنتها شريفة فاضل فى هذا الفيلم من النوع الحزين عدا أغنية " الله على الدنيا " تأليف المخرج السيد زيادة وألحان بليغ حمدى والتى تردد فيها :

مطرح ما تبص العين بتلاقى حياة وجمال
والأجمل م الاتنين فى الدنيا راحة البال
وأنا مالى سعيد متهنى من كثر الحب بغنى
والقلب يقول الله الله الله الله

أما الأغنية الثانية " اللي ع الجبين " من ألحان سيد مكاوى وتأليف
محمود فهمى إبراهيم الذى كتب الأغنية الثالثة المشهورة " يا بنى يا ضنايا "
من ألحان بليغ حمدى :

يحرصك ربي يا بنى يا ضنايا
يا حنة من قلبى عايشة ويايا
لما بتقولى ماما من قلبك
بنسى دنيايا وافكر حبك
يا حبيب قلبى يا بنى يا ضنايا

وقد قامت شريفة فاضل بدور صغير فى فيلم " سلوى فى مهب
الريح " عام ١٩٦٢ ، وفى العام التالى نجحت أغنيتهما " حارة السقايين "
على المستوى الشعبى نجاحا ملحوظا ، فأسرع كمال صلاح الدين كمنتج
والسيد زيادة كمخرج بالاستفادة من هذا النجاح ، وقدما فيلما يحمل نفس
الاسم . وكما نلاحظ فإن المخرج هنا هو الذى سبق أن ألف
لها بعض الأغانى .

وبطلة الفيلم هنا " فكيهة " التى تعيش مع خالها الملحن المغمور ،
والتي تذهب مع الخال كي تغنى أحد الألحان . وتتم الاستعانة بها بديلة عن
مطربة ترفض غناء اللحن ، يعارض " سالم " خطيبها قيامها بالغناء ولكنها
لا تهتم وتؤجر مع خالها شقة مفروشة فى حى راقى ، وتكون المفاجأة فى
ظهور الفيلم بدون فكيهة بعد أن استغنى عنها المخرج فتعود إلى سالم
نائمة .

وقد تميز لحن الأغنية التى حملت اسم الفيلم بالبساطة ، وتضمن الفيلم عدة أغنيات ، ومنها اسكتش باسم " أنا حابقى عريس " اشتركت فى أدائه أمام محمد رشدى ، وأميين الهنيدى ، ومحمد عوض ، كتب كلماته عاطف رزق ، ولحنه حسن نشأت ، كما غنت شريفة فاضل أغنيتين هما " ألعب غيرها " ، و " يا واد أنت " من ألحان محمد ضياء ، وتقول مرردة فى الأغنية الأخيرة :

بعدين معاك يا واد أنت كتر الكلام فى الحنة
اخواتى بدل الواحد عقبال أملتك سنة
لو كلمونى أجارك ولو كلموك يانهارك
ح يقطعوك ميت حنة يا واد أنت

وفى هذا الفيلم غنى محمد رشدى كعادته إحدى أغنيات الأفراح ، وهى هنا من ألحانه باسم " والله فرحنا لك " التى يقول فيها :

والله فرحنا لك يا وله والله فرحنا لك
والسعد جالك يا وله والحظ ادا لك
حنة عروسة أبهة مشغول ومتعلق بها

ولاشك أن الفيلم نجح على المستوى الشعبى ، مما دفع بنفس المنتج كمال صلاح الدين والسيد زيادة إلى تقديم فيلم ثان فى نفس السنة باسم "غازية من سنباط" به نفس التوليفة ، فإلى جانب شريفة فاضل ومحمد عوض وعبد اللطيف التالبانى وأميين الهنيدى وكوثر رمزى أبطال الفيلم السابق ، تمت الاستعانة بشفيق جلال وسعاد مكاوى وسيد الملاح وكلهم من أرباب الطرب ، لذا فإن الفيلم عن عالم الغوازي والأفراح ، لابد أن يمتلئ بالأغنيات التى كتب بعضها المخرج نفسه . إذن فأمام هذا العدد من المطربين فلا بد أن يمتلئ الفيلم بست أغنيات على الأقل بالإضافة إلى استعراض " شارع الصايمين " الذى اشترك فيه جميع مطربى الفيلم .

غنت شريفة فاضل هنا أغنيتين هما " يا ابو المذهب يا قصب " من ألحان محمد عبد العليم ، وكلمات محمد حمزة ، ثم " بنات سنباط " تأليف السيد زيادة ، وألحان حسن نشأت وفيه تردد :

إرخى جفونك وأنا فايئة يا واد لا تصيبك من عيني شرارة
وان كنت يا واد عامل صياد أنا رمشى غابة وسنارة
مشهورة من إسنا لدمياط علشان أنا حلوة ومن سنباط
مش بس أنا

كورس : كلنا حلوين يا بنات سنباط

أما عبد اللطيف التلباني فقد غنى " دوبرى يا حب " و " الليلة فرح " ، وغنى سيد الملاح من ألحانه اسكتش " الهالام " ، وغنت سعاد مكاوى من ألحان حسن نشأت أغنية " الحنة السويسى " .

وبعد هذا النجاح ، تعثرت التجربة كثيرا بالنسبة لشريفة فاضل ، فعملت فى دور صغير عام ١٩٧٠ فى فيلم " الحب والتمن " ، ثم سافرت إلى سوريا لتعمل فى فيلم " الراعية الحسنة " عام ١٩٧٢ ، وفى عام ١٩٧٨ أخرج لها حسن الإمام فيلما عن منيرة المهدية " سلطنة الطرب " وغنت بعض أغانيها ، وكان لابد لشريفة هنا أن تعود إلى السينما من خلال إنتاجها ، وتكررت التجربة فى عام ١٩٨٥ من خلال فيلم " تل العقارب " الذى يدور فى حى شعبي .

أما محمد رشدى كما أشرنا فقد كان عليه أن يظهر فى الأفلام ليغنى فى الأفراح مثل " يا أم الطرحة معطرة " و " القمر قمرين " و " من العيد دى حبة والعين دى حبة " ، ومن هذه الأغنيات ما رده فى فيلم " المارد " ١٩٦٤ للمخرج سيد عيسى " قولوا لمأنون البلد " :

قولوا لمأنون البلد ييجى ويتم فرحتى
ويهنى قلبى الى انسعد ويا الجميل فى غربتى



وقد ظل رشدى يغنى للأفراح فى أفلام عديدة رفم بزوغ نجمه فى أغنيات شعبية عديدة ، وفى فيلم " حارة السقايين " شارك بالغناء لكنه لم يكن بطلا ، بل أن السيد زيادة لم يستعن به ثانية فى فيلمه التالى مع نفس المجموعة واستعان بعبد اللطيف التلبانى الذى كان بمثابة ضيف شرف فى " حارة السقايين " ، وفى عام ١٩٦٦ غنى رشدى فى فيلمين ، هما " الزوج العازب " ، ثم " نورا " وهو من إخراج محمود نو الفقار حيث غنى أغنيته المشهورة " ع الرملية " .

وقد شارك محمد رشدى فى بطولة فيلم " ست بنات وعريس " للسيد زيادة عام ١٩٦٨ ، لكن ذلك بعد نجاح فيلمه " عدوية " ، وقد حدث نفس الشيء الذى سبق أن حدث لأغنية " حارة السقايين " ، فما أن نجحت أغنية " عدوية " على المستوى الشعبى حتى فكر نفس المنتج المخرج كمال صلاح الدين فى أن يقوم بإخراج فيلم يحمل عنوان الأغنية وجعل البطولة المطلقة لمحمد رشدى وبدا كأنه يراهن عليه .

كان يكفى أن يكون محمد رشدى هو المطرب الأوحى فى الفيلم ، وأن يقوم بدور صبرى الذى يحب عدوية ، غير أن والدها يرفض زواجهما . يلتحق صبرى بمركز للتدريب المهنى ويوجهه المدير لدراسة الموسيقى لما يتمتع به من موهبة للغناء ، يتعرف بالراقصة سميرة ويسطع نجمه فى عالم الغناء ، تهرب عدوية إليه ويتزوجان ويضطر الأب لأن يبارك زواجهما ويعيشان فى سعادة رغم محاولات سميرة للإيقاع بينهما .

وتضمن الفيلم مجموعة من الأغنيات منها " عدوية " و " يالى الهوى رماك " و " ياعزيز عيني " ، وهاتان الأغنيتان من كلمات صلاح أبو سالم وألحان حلمى بكر ، ومن الواضح هنا أن رشدى قد ترك غيره يلحن له وهو الذى نجح كثيرا من خلال أغنيات لحنها له بليغ حمدى .

وهذه الأغنيات كانت علامة متميزة في مسيرة محمد رشدي ، حيث
يردد في أغنية " ياللي الهوى رماك " :

إن كنت مسافر خدني معاك
أو خد تباريح الشوق وياك
ح تقوللي الصبر دا عمر الصبر ما وصلنا
من هنا لهنالك
يا معدى هدى الخطوة استنى وخذني معاك
وصعيدى ولا بحيرى والا الهوى رماك
ياللي الهوى رماك

أما أغنية " يا عزيز عيني " فهي مأخوذة من الفلوكلور الشعبى وقد
سبق لمطربين آخرين أن رددوا نفس الكلمات :
يا عزيز عيني د أنا بدى أروح بلدى
بلدى يا بلدى وأنا بدى أروح بلدى
يا عزيز عيني

وقد أحس السيد زيادة بأن أسهم محمد رشدي ترتفع ، فأسند إليه
بطولة فيلم " ست بنات وعريس " ، وهو فيلم ضم نجوم الكوميديا فى تلك
الفترة ، مثل محمد عوض وأمين الهنيدى ، ويدور حول إحدى العصابات
التي قامت بختف الطفل مسعود ، يعثر عليه أحد الفلاحين ويقوم بتربيته
حتى يصبح مدرسا ، يربط الحب بينه وبين زميلته وينافسه فى حبها
زميلهما زكى ، ولكنها تميل لمسعود وتتم خطبتهما . تفاجأ والد الفتاة يوم
الزفاف بأن مسعود أخوها ، وذلك من خلال حجاب يحتفظ به منذ غيابه
وهو طفل وتغمرها الفرحة لعودته وبذلك توافق الفتاة على الزواج من
زكى .

ومن الواضح أن الأنوار التى جسدها رشدى فى أفلامه كانت لشخصيات شعبية مثلما جسد من قبل محمد الكحلوى وعبد العزيز محمود . وفى فيلم " السيرك " لعب رشدى دور بطولة مشترك ، لمجموعة من الشباب يعملون فى السيرك ، ويعانون المتاعب المالية ثم يتغلبون على هذه الظروف وينجحون فى عملهم .

وقد راهن فطين عبد الوهاب على محمد رشدى فى واحد من أفلامه الأخيرة ، وهو " فرقة المرح " عام ١٩٧٠ وهو الفيلم الوحيد فى السينما المصرية الذى يقوم فيه ضابط مباحث بالغناء . فمن المعروف أن الذين يقومون بالغناء فى السينما ، إما مطربين أو شباب موظفين ، ولكن محمد رشدى يقوم بدور لطفى ضابط المباحث الذى عليه حماية الفتاة منى التى تحب جارها عادل ، ويعمل مختار ابن أخت منى ضمن عصابة تهريب يتزعمها سليم .

تعرف منى من الضابط أن سليم يعتقد أن مختار يفضى لها بأسرارهم قبل مصرعه على أيدى رجال الشرطة ، يتردد سليم على منى ويدعى له لطفى أنه أخوها الذى انتهت مدة عقوبته فى السجن ، يطمئن له سليم ويضمه إلى العصابة وبذلك يتمكن لطفى من إيقاع سليم وأعوانه فى قبضته .

وللقارىء أن يتصور ضابط شرطة يمسك المسدس ويطارد العصابات ثم يقف فى ملهى ليلى كى يغنى ، وقد حدث أن كنت أقوم بتسجيل تليفزيونى لأحد البرامج وكان معى محمد رشدى فتذكر هذا الفيلم وأبدى دهشته أيضا قائلا : " لدرجة أنهم جعلونى أقوم بدور ضابط شرطة فى أحد الأفلام " .

كان على محمد رشدى أن يعود إلى السينما مرة أخرى بنفس الشكل الذى راهن عليه كمال صلاح الدين فجمعه مرة ثانية مع بطلة

فيلم " عدوية " فى فيلم جديد هو " ورد وشوك " سيكون بمثابة العلاقة الأخيرة للمطرب مع السينما .

ويروى الفيلم قصة حسن وبسيسة اللذان يتورطان فى علاقتهما ويستعدان للزواج ، يتعرض حسن لسرقة حافظة نقوده ، تشاء الصدف أن يلقي السارق مصرعه فيعتقد رجال الشرطة أنه حسن لوجود بطاقته الشخصية فى حافظته ويبلغون أسرته .

تنهار بسيسة وتهرب بعد أن تكتشف أنها حامل ، تتعرف على سائق تاكسى ويتفقا على الزواج ، يتوصل حسن بعد بحث عن مكانها ويتفهم سائق التاكسى الموف ويتركها كى تتزوج من حسن .

وقد شهد هذا الفيلم تحولا ملحوظا فى السينما الغنائية ، فمن قبل كانت قصص الحب شفافه رقيقة ، وكانت الرومانسية تغلف قصص الحب وتكسوها الأغانى ، وإذا كانت ناهد شريف قد جسدت دور فلاحه رقيقة فى فيلم " عدوية " فإنها فى فيلم " ورد وشوك " ١٩٧٢ كانت قد صارت نجمة إغراء يمكنها أن تكشف ما لديها من فتنة ، وتبارت بطلات الفيلم فى هذا المضمار ، من نوال أبو الفتوح إلى نجوى فؤاد وسعيدة جلال .

وفى هذا الفيلم غنى رشدى أغنيتين الأولى من كلمات محمد كمال بدر ، وألحان إبراهيم رافت باسم " آه يا هوى " :

آه يا هوى يا ولى من جرح الهوى
آه يا هوى مالك طبيب مالك دوا
يا قلبى كنا اتنين هنا والحب كان ثالث لنا
ولا دنيتة راحت لنا ولا القدر سابنا سوا

أما الأغنية الثانية " الواد من بورسعيد " فمن كلمات عاطف رزق وألحان محمد رشدى نفسه ، وهى تنتمى إلى أغنيات الأفراح التى اشتهر بها المطرب فى بداية حياته :

الواد من بورسعيد وعلشان حظه السعيد
جابه النصيب وجانا من مشواره البعيد
وحتى زفة يا واد والنور فى الحى انقاد
وغنوا بورسعيدى على مزمار صعيدى

يا غنوة بورسعيدى
اسم الله عليه الخير فى ايديه
وشطارته ملهاش حد

وكما هو واضح فإن السينما بهذا النوع من الأغاني والأدوار كتبت
نهاية علاقة محمد رشدى بالسينما ، وذلك بعد رحلة قصيرة نسبيا ، ولاشك
أنها أطول قليلا من رحلة مطرب ظهر فى نفس المرحلة هو عادل مأمون ،
الذى تم الرهان عليه فى النصف الأول من الستينيات ، وخاصة فى فيلمه
الأول " ألمظ وعبد الحامولى " لكن المواهب التمثيلية لم تسعفه ، وعندما
قدمه محمود فريد فى فيلم "العزب الثلاثة" عام ١٩٦٤ كان المخرج قد
راهن على فيلم " ليلة الجمعة " الذى سبق إخراجة فى السينما من بطولة
أنور وجدى وإبراهيم حمودة .

وفى هذا الفيلم الجديد أدى عادل مأمون دور مطرب وشاركه فى
البطولة عبد المنعم إبراهيم وحسن يوسف فى دور ثلاثة شباب تدفعهم
الظروف إلى كراهية النساء ، فينعزلون فى مكان بعيد ويقررون الابتعاد
عن كل ما هو أنثوى حتى تدفع خطيبات الشباب بواحدة من أصدقائهن
للدخول للفريق المعزول وتتجح فى إخراج الشباب من عالمهم الوهمى .

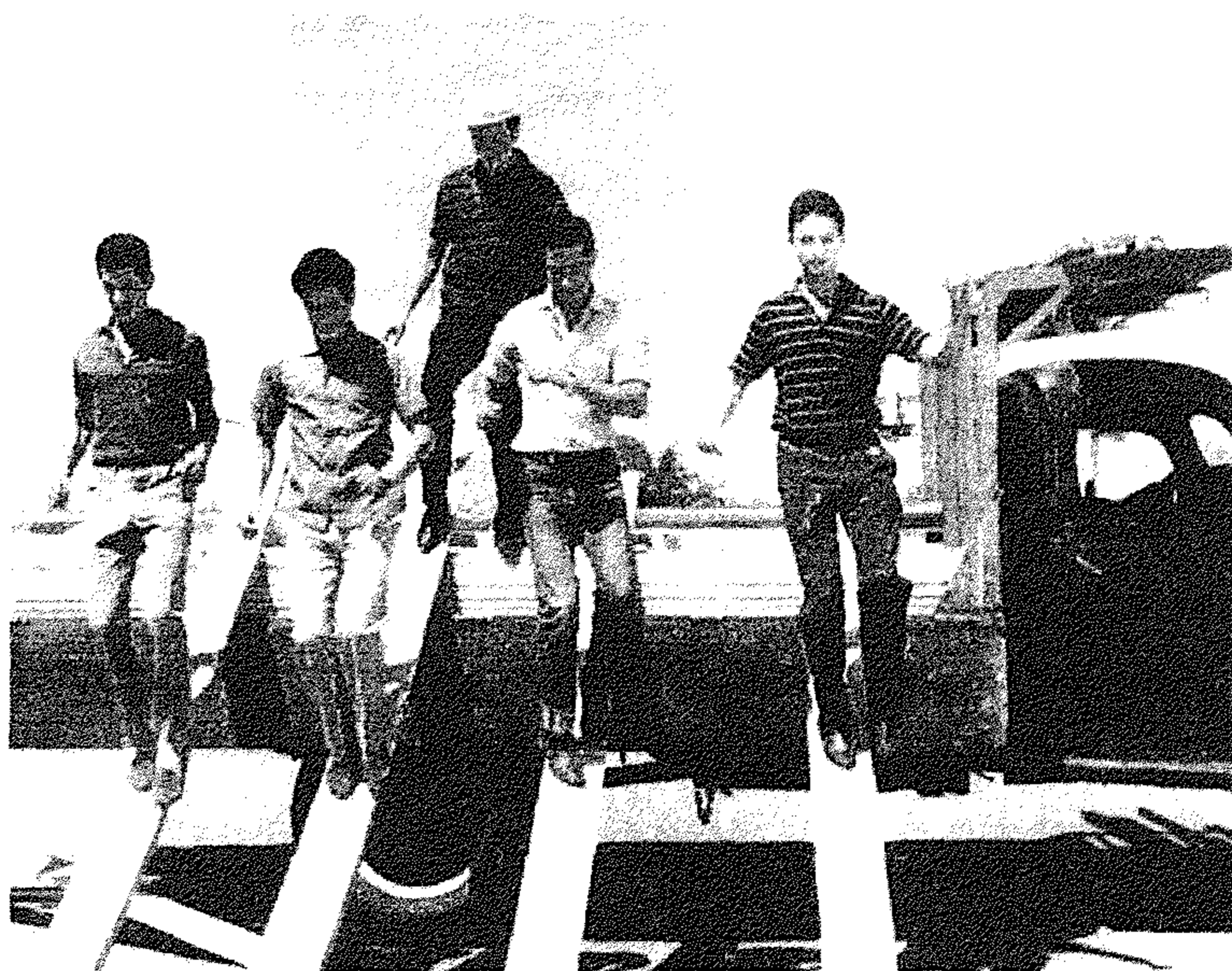
وقد غنى عادل مأمون فى هذا الفيلم أغنيات خفيفة تتناسب مع روح
الفكاهة فى الفيلم منها أغنية " ايوة .. حلوة عزيزة " ، ثم أغنية " ابعده عن
الحب وغنى له " :

ابعد عن الحب وغنى له
وان فات عليك اياك تنادى له
خليك زينا فى حياتنا هنا

وبعد هذا الفيلم ابتعد عادل مأمون تماما عن الأفلام ، وبدا كأنه يتيح
الفرصة لجيل جديد من أجل أن يغنى ، مثل عبد اللطيف التلبنانى ومحمد
رشدى ، وهو الجيل الأقصر عمرا والذي ترك الفرصة لهانى شاكر ،
وهكذا تعاقبت الأجيال .



أفيس فيلم "درب اللبانة" بطولة عبد اللطيف التلبنانى



لقطة من فيلم " غرام فى الكرنك " من إنتاج الستينيات



لقطة من فيلم " اجازة نص السنة " من إنتاج الستينيات

الفصل التاسع والعشرون



الغناء السينمائي فى السبعينيات

- هانى شاكر

- عماد عبد الحليم

قليلًا ما ينظر الناس إلى الأطفال المطربين باعتبارهم نجوم الغناء فى المستقبل ، فكثير من هؤلاء الصغار سرعان ما ذابوا فى الحياة عندما صاروا أكبر سنا وشبابا .

ولم يتصور أحد أن ذلك الطفل الذى قام بدور سيد درويش فى صباه فى الفيلم الذى أخرجه أحمد بدرخان عام ١٩٦٦ سيكون له شأنًا كبيرًا فى عالم الغناء ، لقد غنى هانى شاكر بصوته أغنيات ترجع إلى أوائل القرن ، أما كرم مطاوع نفسه فقد غنى فى هذا الفيلم بصوت محمد شبانة .

ولم يترك هانى شاكر أثرا لدى الناس ، ولم يتساعلوا من يكون الطفل ، لدرجة أنه فى فيلم تالى قام بالتمثيل فيه كطفل هو " من أجل حفنة أولاد " لإبراهيم عمارة لم يغن ، وكان مجرد طفل ممثل من بين أطفال عديدين .

لكن السينما سرعان ما راحت تستجلبه إلى استوديوهاتها ، بمجرد ذبوع صيته في الغناء ، وانتشار أغانيه التي أعطت للناس الإحساس أننا أمام عبد الحليم حافظ جديد ، فغنى "حلو يا دنيا" ، و "كده برضوا يا قمر" ، و "سيبوني أحب" ، وكان اسم فيلمه الأول كنجم غناء هو نفس اسم أغنيته بعد تحويلها إلى لغة غربية وهي مطلع أغنية " لما يغنى الحب يا قلبى " .

وكان نيازي مصطفى هو الذى وقف بكل قوته وراء هانى شاكر سينمائيا ، فقدمه فى " عندما يغنى الحب " عام ١٩٧٣ ، وذلك فى قصة مكرر سبق أن جسدها شكرى سرحان أمام المطربة مها صبرى فى بدايتها عام ١٩٥٩ فى " أحلام البنات " من إخراج يوسف معلوف ، حول صاحب المتجر الكبير الذى يود أن يعلم ابنه المسؤولية فيدفع به إلى أن يعمل موظفا فى المحل دون أن يدري أحد هويته ، ويتصرف كعامل كى يستكشف الحياة والناس ، وهناك يتعرف على فتاة فقيرة غير طموحة تحبه لذاته .

ولذا فإنه لا يتردد أن يتزوجها بعد أن بادلها الحب .

ومن التجربة الأولى لهانى شاكر نكتشف أن المخرجين الذين عملوا معه راهنوا فقط على اسمه ، وأنه فى الأفلام التى قام بالعمل فيها لم يقف أمام نجومات بل أمام ممثلات جدد ، وكان الرهان على الأغنية والمطرب ، فالفيلم الأول " عندما يغنى الحب " وقف أمام ليلي حمادة ، ثم أمام نيللى فى " عايشين للحب " ، وفى الفيلم الثالث كان الأبطال الثلاثة من الشباب ، مثل " نورا " وحمدي حافظ فى " هذا أحبه وهذا أريده " .

والذى يذكر أفيش فيلم " عندما يغنى الحب " سوف يلاحظ الصورة الضخمة التى تملأ مساحة الأفيش للممثل المطرب الذى يراهن عليه الفيلم ، المهم هو أن يأتى الناس من أجل سماع ومشاهدة هانى شاكر . وقد جاء بعد ذلك أسماء من طراز ناهد يسرى وصفاء أبو السعود ثم ليلي حمادة وحمدي

أبطال المشهد الغنائى _____ الغناء السينمائى فى السبعينيات

غيث ويوسف فخر الدين . وقد تضمن الفيلم ست أغنيات واستعراضات منها ثلاثة لبليغ حمدى هى " يا عاشقين " و " عومتى فى بحر عنيك " و " لما يغنى الحب " ، أما محمد الموجى فقد قام بتلحين " حلوة وخفة " وقام منير مراد بتلحين استعراض " البحارة " وقدم عمر خورشيد ألحان استعراض التليفزيون .

وكما أشرنا فإن الرهان قد جاء لصالح هانى شاكر الذى عليه أن يغنى وحده وأن يشارك فى كل هذه الأغنيات ، رغم أن هذه الأغنيات ليست أفضل ما لدى المطرب حتى تلك الفترة ، لكن من الواضح أن المطرب يدخل بكل قوة من خلال نيازي مصطفى ، الذى غنى فى أفلامه أغلب نجوم الطرب من قبل كما أشرنا فى مكان آخر من هذه الدراسة ، ولكن يبدو أن الطبخة لم تأت مكتملة ، لذا فإن التجربة لم تنجح ربما للموضوع ، أو لأن هناك شيئا ما ناقصا .

وقد غنى هانى شاكر لحبيبتة فى الفيلم أكثر هذه الأغنيات :

يا عاشقين يا مغرمين .. يا مدوبين قلب الحجر

حبيبى غاب ما أعرفش ليه .. من غير ما بيعت لى خبر

وحياة غرامكو وحبكو .. روحوا قولوله

وحياة خلاوة قلبكو .. روحوا قولوله

يبعت لى كلمة ويا القمر

ويغنى لحبيبتة فى مكان آخر من الفيلم :

لما يغنى الحب يا قلبى .. كل الدنيا تقول الله

لما ينادى الشوق لحبايبى .. يلقي الدنيا تغنى معاه

ومن الواضح أن رصيد هانى شاكر من الغناء فى تلك الفترة كان دافعا قويا للاستفادة منه فى فيلم آخر هو " عايشين للحب " لأحمد ضياء

الدين عام ١٩٧٤ ، والذي يدور في أجواء موسيقية ، حول زكي الفنان المعروف الذي يتبنى إحدى الفرق الاستعراضية فنيا ، يربط الحب بين عضوى الفرقة ويسمونه هنا هانى الذى يحب نيللى ، يطلب منهما زكى أن يوهما زوجته أنه خطب نيللى كي يلقنها درسا وتكف عن إيمانها بالسحر ، يعتقد هانى أن نيللى على علاقة بزكى بالفعل لكى يوصلها للشهرة والمجد ، ولكنه يتراجع عن شكه . تتجح خطة الزوج وتستعد الفرقة لتقديم استعراض من تلحين زكى ، ثم يتزوج هانى من حبيبته .

ولاشك أن تسمية البطل هنا باسم الشهرة للمطرب يعنى الإحياء للناس بأن تذهب للفيلم من أجل رؤية وسماع المطرب ، وقد غنى هانى فى هذا الفيلم خمس من أغانيه ، منها أغنية " سيبنى أحب " و " قسمة ونصيب " وغيرها ، وهى أغنيات ساهمت فى زيادة أسهم المطرب لكن أدائه على الشاشة لم يجذب الناس إلى مشاهدته :

قسمة ونصيب والحب رمانى
سلمت أنا وبرمشه نادانى
واعمل ايه والفرح معاه
واعمل ايه والشوق وياه
واقول يا بكرة تعالى قوام
وهات معاك ورد وأحلام
وانا نفسى ادوب ولا انى اتوب

والغريب أن حسن الإمام فى قمة تألقه بعد كل من " خللى بالك من زوزو " ثم " أميرة حبي أنا " ، قد بدأ يراهن على هانى شاكر فقدمه فى فيلمه الثالث وهو " هذا أحبه وهذا أريده " الذى كتب له السيناريو فى نص أدبى إحسان عبد القوس ، حيث كان المؤلف قد نشر السيناريو كاملا فى

مجلة " صباح الخير " قبل أن يتم تحويله إلى فيلم . والسيناريو نفسه عبارة عن اقتباس بين لفكرة "سيرانو دي برجياك" حول الصديقين اللذين يحبان نفس الفتاة ، أحدهما بليغ ، يكتب خطابات الغرام الملتهبة فيأخذ صديقه الرسائل من أجل أن يقدمها إلى حبيبته .

والجديد في موسيقى وأغاني هذا الفيلم هو دخول إلياس رحباني كصانع للموسيقى ثم ملحن للأغنيات ، وكان الأخوان رحباني قد دخلا في هذه الفترة بقوة لصناعة موسيقى الأفلام ، وتركوا بصمات قوية لدى المستمع في موسيقى " حبيبتي " و " هذا أحبه وهذا أريده " ، لكن الغريب أن لا الموسيقى ولا الأغنيات التي قدمها إلياس هنا كانت بذات أهمية أو صدى ، مثل أغنيات هاني شاكرا الأخرى .

وهاني شاكرا في هذا الفيلم مطرب ، الذي يذهب إلى سلوى ويخبرها أنه صاحب الرسائل التي وصلتها مكتوبة باسم أشرف مما يوقع سلوى في حيرة ، فهي تحب أشرف من خلال خطاباتهِ وتعجب بشخصية أحمد ، يتزوجها أحمد بعد أن ظل أشرف سلبيا إزاء مصارحته لها بالحب ، وعقب الزواج يتسرب الشك في قلب الزوج إلى أن يكتشف خطأ شكوكه .

وعلى مستوى حسن الإمام فقد سارع بتكرار تجربة تجديد أغنيات سيد درويش عقب أن لجأ إلى هذه الطريقة في فيلم " أميرة حبي أنا " حيث دفع سعاد حسني أن تغني من استعراض " شهرزاد " لسيد درويش ، وغنت ورده أغنيات منها " كيكي " تأليف بديع خيرى و " والله تستاهل يا قلبى " من كلمات أمين صدقى .

في " هذا أحبه وهذا أريده " غنى هاني شاكرا ضمن استعراضات الفيلم أكثر من لحن لسيد درويش منها " يا عشاق لنبى صلوا على جماله .. يا عروسة الزين تعالوا بنا نزينها لك " ، ثم " يا ورد على فل وياسمين الله

عليك يا تمر حنة ، قرب هنا ، شوف عندنا ، أدى وردة يا بيه أدى فله يا هانم " ، كما غنى هانى شاكر من ألحان إلياس رجبانى وكلمات محمد حمزة أغنية " حلو الحب " ، وغنى لمحمد الموجي من كلمات حسين السيد " سوق الهوى " ، ومن كلمات سيد مرسى وألحان حلمى بكر غنى " اتحرك يا قلبى " ويقول فى حلو الحب :

لف يا قلبى وقول للعالم كله يحب
والله زمانه لقي أحبابه كله يحب
راح يتنسم عطر الحب
راح يتعلم حب فى حب

ولاشك أن عمر هانى شاكر كان قصيرا للغاية فى السينما ، رغم وقوف ثلاثة من كبار المخرجين معه ، لكن هانى هو فى المقام الأول مطرب لا يرقص ولا يقدم عملا استعراضيا ، ولعل عدم نجاح مثل هذا الجيل فى السينما أن الناس سبق كلن يهملها رؤية صورة المطرب على الشاشة ، وخاصة وهو فى حالة حب ، أما فى عصر التلفزيون فصار الناس يشاهدون مطربهم يغنى فى الحفلات وفى التلفزيون ، ولأن الطرب فى الأساس هو رؤية المطرب وسماعه ، فإن هذا الجيل كان قصير العمر ولم نرى استثناء واحدا طوال الثلاثين عام الماضية .

وفى تلك السنوات كان نجم عماد عبد الحليم قد بدأ فى السطوع ، وتم اكتشافه كمطرب وهو فى الرابعة عشرة من عمره ، وجاء به عبد الحليم حافظ من الإسكندرية ودفع به ، وقام ببطولة مسلسل " الضباب " الذى غنى فيه أغنيته الشهيرة التى تحمل عنوان المسلسل ، وعندما بدأت علاقة السينما بعماد فكر مخرج من طراز على رضا أن يعيد إلى الأذهان صورة عبد الحليم حافظ ، كان هذا الأخير قد رحل عن عالمنا ، وأثيرت الأحاديث عن علاقة المطرب الراحل بعماد الذى حمل اسمه ، وكان على

السينما أن تعيد إخراج واحد من الأفلام الشهيرة لعبد الحليم وهو " الخطايا " لحسن الإمام ١٩٦٢ ، وهو فيلم ميلودرامى بارز فى تاريخ السينما الغنائية .

إن .. فلماذا لا يتم استعارة صورة عبد الحليم فى شكل مطرب شاب له نفس الملامح والقامة ، والوجه الضامر والصوت الجميل . إن فما قدمه الفيلم ليس بمثابة تقديم للمطرب الشاب بقدر ما هو اختبار له ، ومن هنا جاءت حساسية تقديم فيلم " عذاب الحب " عام ١٩٧٩ الذى أريد به إعادة إحياء عبد الحليم حافظ .

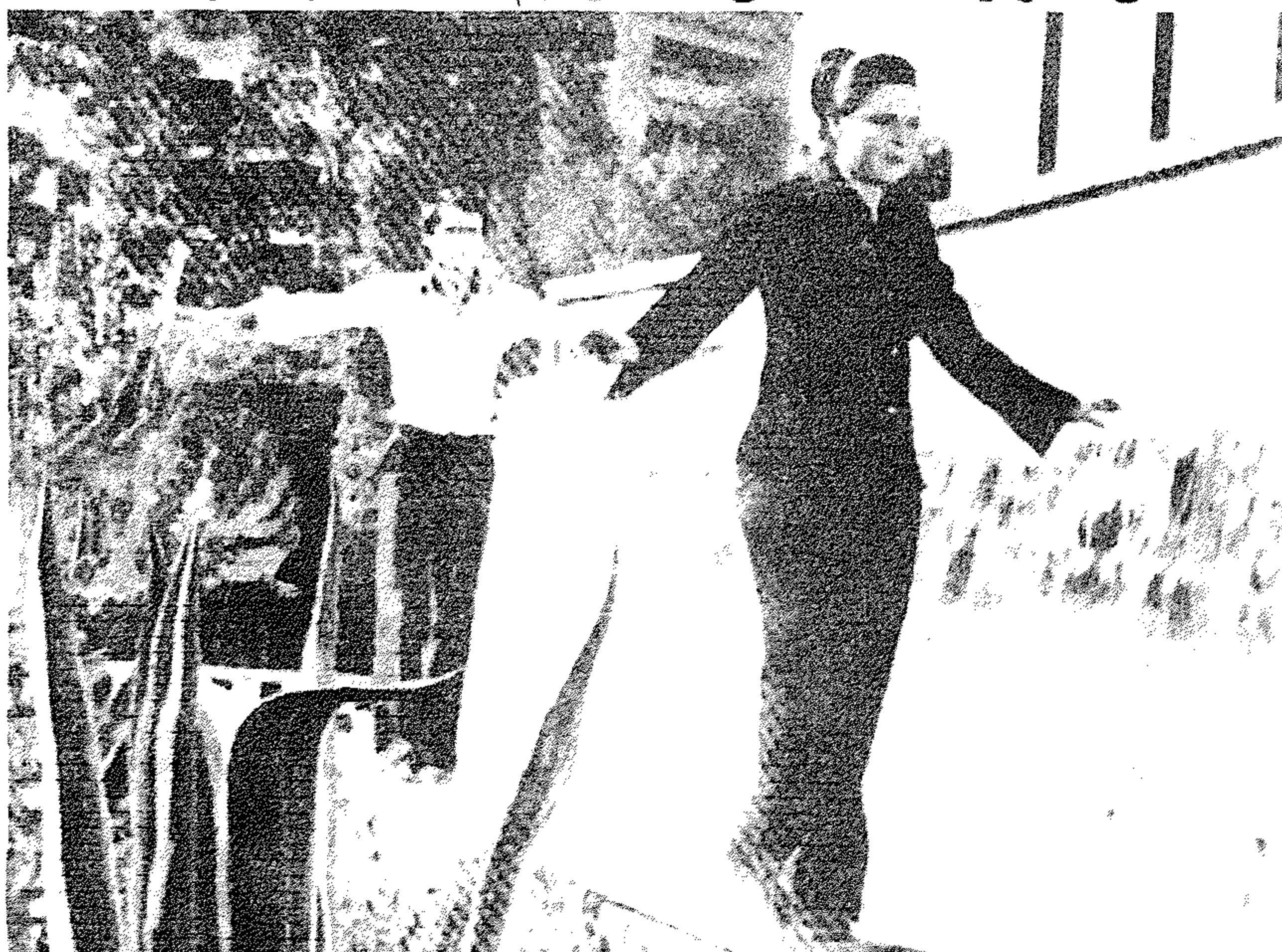
أنه نفس السيناريو القديم لفيلم الخطايا كما كتبه محمد عثمان وأيضاً اسم البطل حسين الذى يحب جارتته منى ، وهناك أيضاً أخوه أحمد ، والاثنان هما نجلا المهندس عبد الحميد وزوجته درية ، أما منى فهى ابنة السيد شعبان الثرى الكبير ، والحب يجمع بين الاثنين ، وفى ليلة اللقاء الحاسم بين حسين ومنى يقف الأب موقفاً حازماً من الزواج حيث يقرر أن الزوج هو الأخ الصغير أحمد وليس الأكبر حسين .

ونحن نعرف القصة بالطبع ، وسبق أن رأيناها فى فيلم غنائى ، والغناء فيها فردى ، كأن يناجى شخص حبيبته على قارعة الطريق ، أو ينعى حظه فى مكان ما ، وكان الأحرى أن يعيد عماد عبد الحليم غناء إحدى أغنيات عبد الحليم حافظ فى فيلم الخطايا ، مثلما فعل هذا الأخير نفسه حين ردد فى الشوارع تساؤلات الطلاس التى سبق لعبد الوهاب أن غناها فى فيلم " يوم سعيد " .

ولم يحقق الفيلم أى نجاح ، رغم عناصر التمثيل فهند رستم مكان مديحة يسرى وعادل أدهم مكان عماد حمدي وعمر الحريري مكان فاخر فاخر وحسين الشربيني مكان كمال حسين ، وبالطبع فإن نورا لا يمكن أن تحل مكان نادية لطفى .



هاني شاكِر وحمدي حافظ في لقطة من فيلم " هذا أحبه وهذا أريده "



عماد عبد الحليم ونورا في لقطة من فيلم " الأخوة الغرباء "

ولا شك أن أغنية بكائية من طراز " حظى معاكى يا دنيا كدا " تناسب أجواء الفيلم وكأنها بديل عن " الطلاس " أو " لست أدري " ، وهى أغنية نالت حظها من النجاح .

وقد أتيح لعماد عبد الحليم أن يعمل مع مخرجين بارزين . خاصة فى المجال الغنائى ، فعلى رضا سبق أن قدم أعمالا استعراضية وغنائية فردية عديدة فى أفلامه السابقة ، وهو هنا يراهن على اسم يعمل لأول مرة فى السينما ، وبشكل عام فإن علاقة الناس بالمطرب أشبه بمن يتناول قطعة من اللبان ، تبدو فى بدايتها حلوة المذاق جميلة الطعم ، ويروح يلوكها ، ثم يلفظها بعد أن تفقد سكرها فى الفم .

وبالنسبة لعماد عبد الحليم ، فقد كان عمره السينمائى عامين لا أكثر ، وفى عام ١٩٧٩ عرض له أيضا فيلم " كرامتى " من إخراج أشرف فهمى وأمام نجوى إبراهيم ، وقد كانت هناك محاولات لعمل أفلام استعراضية أو غنائية للمخرج لكنها لم تنجح ابتداء من " بص شوف سكر بتعمل إيه " إلى " ميعاد مع سوسو " ، وفى " كرامتى " حاول أشرف من جديد ، لكن خبرته لم تكن قوية فى صناعة مثل هذا النوع من الأفلام ، وكذلك فإن موهبة المطرب لم تسعفه .

ولاشك أن سمات عماد عبد الحليم كانت يمكن أن تكسبه جاذبية ، وخاصة تكوينه الجسمانى وطريقته فى نطق الكلمات ، واللدغة وملامح وجهه ، وانكساره ، وإذا كما أشرنا فى دراستنا عن عبد الحليم حافظ ، أن سبب نجاح شخصياته السينمائية انكسارها ، مما يزيد من تعاطف الناس معها ، ويقف إلى جانبها ، لكن من الواضح أن الزمن قد تغير ، فهو فى فيلم " كرامتى " يودى دور طالب صغير السن ، يقوم بإنقاذ امرأة من الانتحار الذى حاولت به أن تتخلص من خيانة زوجها ، هى امرأة ناضجة

محطمة ، وهو شاب مقبل على الحياة ، يأخذها معه إلى غرفة صغيرة يقيم بها ، ويحرسها حارس يقف إلى جانبه ، والمرأة ترفض قبول الحياة لكنها تلحظ اهتمام الشاب بها .

وطارق هذا يذهب للبحث عن أمل بعد أن تذهب بشكل مفاجيء عن الغرفة ، وهو لا يعرف أنها متزوجة ، ثم تشرح لها ظروفها ويتجولان في دروب الإسكندرية ، ويجربان لذة الحب الشفاف ، لكن الزوج لا يلبث أن يعرف . يحاول ملاحقتهم ، وعندما ينصرف غاضبا بعد أن شاهدهما ، تحاول أمل اللحاق به ، فتصدمها سيارة وتنقل إلى المستشفى ، يشرح طارق للزوج الموقف ويسرع الجميع إلى المستشفى ويقرر الشاب أن يضحي بحبه كي تعود أمل إلى زوجها الذي أعلن ندمه .

أنها نفس النهاية التي رأيناها في " أيامنا الحلوة " لحلمى حليم ، حين لم يتمكن الحبيب من الحصول على الحبيبة وضحي بها من أجل سعادتها ، لكن مع اختلاف أن المرأة هنا ظلت حية وعادت إلى زوجها ، ولا شك أن الشاب هنا لا يصلح للزواج ، فهو تلميذ صغير يحب ولكنه لا يستطيع أن يكون حياة زوجية ، ولذا فإن السيناريو الذى كتبه أحمد عبد الوهاب بدا منطقيا للغاية .

وإذا كان فيلم "حياتي عذاب " بمثابة إعادة لفيلم " الخطايا " ، فإن فيلم " الأخوة الغرباء " لحسن الصيفى هو إعادة جديدة لفيلم " الشقيقان " الذى أخرجه الصيفى أيضا عام ١٩٦٥ ، لكن الإعادة هنا لمسها بعض التغيير فى أسماء الأبطال دون أن يمس الأمر النص الأساسى .

الفيلم القديم لم يكن غنائيا بالمرّة ، فهو به بعض العنف وبطله أحمد رمزى وحسن يوسف من أبطال الحركة ، وفى الفيلم هناك دائما صراع بين اثنين من الأخوة ، لم يلتقيا قط من قبل ، ولا يعرفان بعضهما ، والأب

واحد ولا يزال على قيد الحياة ، الأول تربى فى أحضان أمه التى هجرها زوجها ، وعاشا فى فقر مدقع ، فربته حتى واصل دراسته إلى الجامعة ، وكان الأب قد هجر زوجته هذه بعد أن صارت أكبر سنا وعجزت عن الإنجاب ، لكنها عندما انفصلت عن زوجها اكتشفت أنها حامل فأنجبت " وحيد " .

أما الابن الثانى عمر فهو من زوجته الثانية الثرية ، وقد عاش الأب سنوات طويلة دون أن يدرى أن له ابنا ثانيا من زوجته السابقة عزيزة ، ولذا فإن لقاء الأخوين فى الجامعة لا يولد بينهما الصداقة ، فهما كما يقول عنوان الفيلم غريبان ، بل ومتنافسان ، يحبان نفس الزميلة فى الدراسة ، وهى ذات مكانة اجتماعية عالية ، ورغم ذلك فإن ألفت تحب الفقير " وحيد " ، ويحس الثانى بذلك فيحاول أن ينال من خصمه وغريمه من خلال مباراة كاراتيه .

وفى الفيلم الأول كانت المباراة فى الملاكمة وقد تربص الأخ الثرى بالثانى وقرر أن يقتله أثناء المباراة عن طريق ما يسمى بضربة خاطئة من أجل أن يتخلص منه كمنافس ، وتعلم الأم بذلك وتعرف الحقيقة ، فتسرع إلى زوجها القديم من أجل أن يلحق المذبحة قبل حدوثها .

" مذبحة .. فى فيلم غنائى حتى وان لم تتم " .

لاشك أن ذلك يعكس أسلوب تفكير السينما فى تلك الفترة ، ومن حق حسن الصيفى إعادة إخراج فيلم من أعماله القديمة ، لكنه لم يلق نجاحا مذكورا فى منتصف الثمانينيات .. إذن فعندما تم إخراج فيلم ميلودرامى مثل " حياتى عذاب " لم تكن النتيجة مقبولة بنفس درجة قبولها الأول ، وكانت المسافات واسعة للغاية بين الحالتين . أما التجربة لفيلم به بعض الحركة والكثير من الميلودرامية ، والقليل من العاطفة الشفافة ، فإن المسافة

الغناء السينمائي في السبعينيات _____ أبطال المشهد الغنائي

هنا كانت قريبة ، وذهب الناس لمشاهدة عماد عبد الحليم وسماع بعض أغانيه ، لكن الفيلم لم يترك أثره في أذهان الناس .

وقد يتساءل الباحث : ترى ماذا غنى عماد عبد الحليم فى هذا الفيلم مثلا ، وسوف تأتى الأجابة ، أن الأغنيات متشابهة ومتداخلة ، ولذا فمن الصعب أن نتذكر ماذا غنى هنا أو هناك بنفس درجة وذكر أسماء أغنيات عبد الحليم مثلا فى الخطايا التى لايزال الناس يحفظونها عن ظهر قلب .

وسوف نلاحظ أنه رغم تعدد المخرجين الأربعة الذين عملوا مع عماد عبد الحليم فى السينما ، فإن جميعهم قد وضعه فى قالب الميلودراما المفجعة ، وأظهره بنفس شكل عبد الحليم حافظ ، شخصية المنكسر الفقير ، الذى يثير التعاطف ، وقد تكرر هذا مجددا فى " عذاب الحب " لعلى عبد الخالق عام ١٩٨٠ .

إنن .. فهو اختلاف العصر وأيضا اختلاف السمات التى يتمتع بها الممثل أو الكاريزما الغنائية ، ومن الواضح أن المخرجين الأربعة نظروا إلى الماضى وحاولوا إحياءه دون أن يدركوا أنه من الصعب أن يحدث ذلك ، وأن الناس قد تحب مطربا ، لكنها لن تحب ظله ، مثل تجربة عبد الوهاب وعادل مأمون من قبل وها هى تتكرر بين عبد الحليم وعماد .

وعماد فى فيلم " عذاب الحب " هو أحمد ، ابن إسماعيل الذى اكتشف خيانة صديقه سالم مع زوجته فيبلغ عنها بتهمة الزنا فتتحرر الزوجة ويتم القبض على سالم .. والآن ها هى السنون قد مرت ، وفى الجامعة مجددا يتعرف أحمد على زميلته مديحة ابنة سالم ، إنن فنحن أما قصة حب مرتبطة أيضا بالماضى ، وهذا الماضى الذى سيشكل إرثا ثقيلا على الحبيبين الصغيرين وهو نفس الماضى الذى طارد دوما كافة الشخصيات التى جسدها عماد عبد الحليم من قبل فى أفلامه .

وبالطبع فإن إسماعيل يرفض هذه العلاقة عندما يعلم بها ، فالماضى يحاصره ويمكنه أن يأتى إلى بيته ومعه روائح الخيانة والزنا والدم ، وأمام هذا الرفض فإن والد مديحة ، سالم بعد خروجه من السجن بالطبع ، يضغط على ابنته كى توافق على خطبتها من رفعت ، لكنها تهرب وتتزوج من أحمد .

أى أن الفتاة هنا قد تزوجت من غير رغبة أبيها مثلما حدث فى " حياتى عذاب " (لاحظ تكرار كلمة العذاب فى الفيلم) . يعمل أحمد فى أحد الملاهى ويصبح مطربا مشهورا وبعد بحث طويل يعثر كل من سالم وإسماعيل على وليده ووليدته ، يحاول رفعت قتل أحمد ، وفى محاولتهما الدفاع عنه تصاب مديحة برصاصة قاتلة .

إن .. فنحن من جديد أمام نهاية درامية ورصاصات وقتل وحب يائس ، انها صورة مختصرة سريعة جديدة لوضع المطرب فى نفس الأيقونة لا يغير من أدائه أو أدواره ، ولم يكن عماد بالممثل الموهوب ولم يكن مطلوب منه سوى أن يغنى ، ومن الواضح أن أنواق الناس كانت قد تغيرت فعلا وكان النظام الموسيقى الغربى قد بدأ يزحف بسماته على السينما فى مصر ، وهو أن الإعجاب بالمطرب ينحسر إلى الدرجة الثانية بالمقارنة بالإعجاب بما يغنيه المطرب ، أى سمة الأغنية قبل المغنى ، فإذا كانت الأغنية جميلة فهى تصنع النجاح المؤقت للمطرب ، وعليه أن يغنى أغنيته التالية بنفس القوة أو أكثر ، وإلا فقد أهميته ، وذلك مع ازدهار عصر الشرائط الكاسيت ووجودها فى كل مكان فى السيارات والبيوت وعربات الأجرة ، ولذا فإن عماد عبد الحليم لم يصبح المطرب الذى تذهب الناس إليه مثل غيره ، إلا إذا غنى الأغنية التى تفجر أشياء خاصة لدى الناس ، ولكن هذا لم يحدث ، ولذا كان حظه من الأفلام أربعة فقط فى

الغناء السينمائي في السبعينيات _____ أبطال المشهد الغنائي

عامين ، توقفت علاقته تماما بالسينما بعدها ، ولكنه سيكون أسعد حظا من
كافة الجيل الذي ظهر معه في الثمانينات مثل علي الحجار ومحمد ثروت
وعمر فتحي ومحمد الحلو وغيرهم .



الفصل الثلاثون

السينما الغنائية فى الثمانينيات

فى الثمانينيات كان ظل عبد الحليم لايزال قويا ، ولم تكن هناك موهبة غنائية تتمتع بنفس القوة ، وكانت هناك أشياء قد حدثت فى المجتمع وانتشرت أفلام الانفتاح والعنف ، وتوارت سينما الميلودراما ، واختفى الجيل القديم من المخرجين الذين تحمسوا دوما للسينما الغنائية .

لكن من المعروف أن نجوم الطرب دوما فى كل العصور ، لهم بريقهم الخاص وقوة تأثيرهم لدى الناس . ولذا ، فكان على السينما أن تستعين بهم دوما ، وأن تقدمهم فى تجارب أولى حيث تسبق أسماءهم الأفلام ويأتى الناس من أجل مشاهدة مطربهم المفضل .

وتتسم سنوات الثمانينيات بأن السينما الغنائية فيها ، قصيرة العمر ، وهى سينما هامشية فى المقام الأول ، هى سينما تعتمد على نجومية عادل إمام ، ثم نادية الجندى التى لم تكف عن الغناء فى أفلامها مصاحبة غنائها

برقص ، رغم أن أحدا لم يعتمدهما لا راقصة ، ولا مغنية . لذا ، فإن أغنياتها لم تخرج من صالات السينما ، ولا يمكن أن نقول أن أغنياتها شكل من أشكال السينما الغنائية رغم كثرة أعمالها فى هذا المجال .

ونحن نتوقف هنا عند المطربين فى المقام الأول الذين غنوا للناس فى الحفلات وشرائط الكاسيت وفى الأفلام . ومن الملاحظ أن أعمار هؤلاء المطربين على الشاشة كانت قصيرة وهامشية ، وكانت التجارب ضعيفة ولم يتوقف أحد عندها ، لا النقاد ولا الجمهور ، ولعب الكاسيت دورا فى تتجيم مطربين من طراز أحمد عدوية الذى لمع فى نهاية السبعينيات .

إن ، لقد تغير العصر وصارت الأغاني فى كل مكان ، وعلى سائقى التاكسيات والميكروباص أن يفرضوا أنواقهم على الناس ، ولمعت أسماء جديدة ، لم تعرف بالطبع طريقها إلى السينما ، لكن بعض هذه الأسماء دخلت السينما بدرجات مختلفة ، أولى هذه الأسماء هى محمد ثروت الذى لمع فى نهاية السبعينيات من خلال أغنيات الأطفال ، ومنها "حبيبة بابا رشا" ، و "طيور النورس" ، وأغنيات أخرى مثل " حلوين من يومنا والله " ، وقد بدا المطرب لطيفا وسيما جذابا ، ولذا ما لبث حسن الإمام أن غامر وقدمه فى فيلمه " ابن مين فى المجتمع " ، والذى ينتمى إلى سينما حسن الإمام الميلودرامية التقليدية القديمة .

وأهم ما فى هذا الفيلم - بما يناسب دراستنا - هو ذلك الحوار الذى يدور بين سعاد وحبيبها حمادة ، فالفتاة لاحظت أن حبيبها يقلد عبد الحليم حافظ ويردد أغنياته بين زملائه فى المعهد الذين يبسون إعجابهم الشديد بصوته وبأدائه ، فتسأله :

- لماذا تقلد عبد الحليم حافظ ؟ لماذا لا تكون لك شخصية فنية مستقلة ؟
لماذا لا ترسم لنفسك لونا جديدا يعرفك الناس به كما عرفوه ؟

فيسمعونك كما سمعوه ، فأنت بتقليدك له تصبح كظله . ولن يترك أحد الأصل ويهتّم بالظل .

ومثل هذا الحوار يعكس رؤية الجيل الجديد ، وهى أول محاولة سينمائية للتمرد على جيل عبد الحليم حافظ ، كما أن بها هجوما ضمنيا على من قلدوا عبد الحليم حافظ ، وخاصة عماد عبد الحليم . ولكن ، هل نجح هذا الجيل فى أن يخرج من دائرة العنديل الأسمر ؟ وهل صنع لنفسه أسلوبا غنائيا خاصا به ؟

الإجابة بالطبع أنه جيل كان يشكل حالات غنائية ، تصعد لفترة وتهبط أيضا ، وقد تعاود الصعود والهبوط . فقد قام حمادة هنا بالغناء ، وبدأ فى ترديد أغنيات جديدة خاصة به هو ، لها طابع جديد يحمل بصماته الذاتية .

وحسب حكايات الفيلم ، فإن حمادة يواصل دراسته بالمعهد مع سعاد ، ورغم ما تردد على ألسنة أبطاله من البحث عن أسلوب خاص ، فإن سيناريو الفيلم قد سار على نفس النمط التقليدى لأفلام حسن الإمام ، فنحن أمام شخص يتيم ، أو كما تردد أم سعاد ؛ حين يذهب إليها لخطبة ابنتها ، فتكشف له كل عيوبه كبطل سينمائى فى فيلم غنائى .

" لو أنك فقير يتيم فحسب ، لما أبديت اعتراضا ، ولكنى لا يمكننى أن أزوج ابنتى شخصا مجهول الأم والأب وتربى فى ملجأ " .

ولاشك أن هذا سيدفع به إلى أن يحاول البحث عن أصله ، وفى نفس الوقت فإنه يحاول الصعود اجتماعيا من خلال الموسيقى ، وتقول له سعاد : " لم يبق سوى يوم واحد وتتخرج ، ويصبح لكـرشلين فى عالم الموسيقى ، كل أم فى البلد ستكون أمك ، وكل أب سيكون أباك . وكل شاب

السينما الغنائية فى الثمانينيات _____ أبطال المشهد الغنائى

وفتاة أهلك وعائلتك ، فلا تتسائل قائلا ، أنا ابن مين فى المجتمع ؟ لأن هذه هى لغة الشخص الضعيف عديم الإرادة " .

وتدفعه سعاد إلى الاشتراك فى الحفل ويقدم استعراضا كما يحدث عادة فى أغلب الأفلام الغنائية القديمة . وما أن ينتهى الاستعراض حتى يهبط حمادة إلى قاعة المسرح ويلتقى مع أمه بعد كل تلك السنوات الطويلة .

الغريب أن محمد ثروت نفسه بعيدا عن السينما قد قام بالغناء لكل من محمد عبد الوهاب وعبد الحليم وفريد الأطرش .

المطرب الثانى هو على الحجار ، الذى كان أسعد حظا فى السينما من زميله ، بل ومن كل أبناء جيله ، ولكنه نجاح نسبي ، وحين راهن عليه سيد عيسى فى فيلم " المغنواى " ١٩٨١ ، كانت أمام المطرب فرصة مساوية لفرصة محرم فؤاد حين قدم شخصية حسن فى فيلمه الأول " حسن ونعيمة " ، فنحن أمام نفس القصة والأجواء الريفية ، ولكن سيد عيسى كسا فيلمه بسوداوية وقثامة ، وهو يجعل خصوم المغنواى - أهل نعيمة - يقتلونه فى إحدى طرقات القرية .

والفيلم هنا أرض خصبة لغنائية سينمائية ، فنحن أمام حسن المغنواى ، وظيفته هى الطرب ، ولذا ، فلا بد أن يكون بالفيلم أغنيات ، والمطرب هنا جديد على السينما وشاب صغير فى مقتبل العمر . وقد أعطى المخرج لبطله هنا بعدا سياسيا بالإضافة إلى القصة العاطفية التى تربط بين حسن ونعيمة ، فالشاب الذى ارتبط بالغازية التى يعمل فى فرقته لا ينسى علاقته بفنه ، وهو يقاوم الإنجليز ، باعتبار أن القصة تدور أحداثها هنا فى زمن الاحتلال الإنجليزى . ومن الواضح أن مسألة التغيير كانت تسيطر على هذا الجيل ، على الأقل من خلال الشخصيات المحورية التى

أبطال المشهد الغنائى _____ السينما الغنائية فى الثمانينيات

يجسدونها ، ليس فقط بالنسبة لحسن ، بل أيضا نعيمة التى رأيناها من قبل مستكينة ومغلوقة على أمرها .

وقد كتب محمد زهدى فى مجلة " الشبكة " أنه " من خلال هذا الارتباط النفسى العاطفى والفكرى والبيولوجى بين حسن المغنواتى ونعيمة ، يحس أن لديه القدرة على أن يغنى ، ويجوب القرى والكفور والنجوع والمدن والبلدان .. فالحب الجديد منحه الأمل والقدرة والإرادة على التغيير والسيطرة على كافة الصعاب من أجل أن تكون الحياة أكثر جمالا وحبا ورحابة .. لذلك ينطلق حسن يغنى ، ويبتغى غناءه لكل الظالمين للغناء ، ولكن الظروف المحيطة به لم تكن سهلة ، إنها تبدو أقوى منه وأعتى " .

ونحن نسوق هذه الفقرة للاستدلال على ما أستقبل به بعض النقاد الفيلم ، باعتبار أن صانع الفيلم له رؤيته السياسية والأيدولوجية . وفى مكان آخر من المقال أشار الناقد أن سيد عيسى يحاول أن يترجم إحساسه بالملحمة بشكل عصرى بما يكسبها حداثة وواقع الثمانينيات . فالحكاية تتسم بالرومانسية ، وهى جزء من وجدان مصر تتناقلها شفاة الرواة والمغنيين الشعبيين . ورأى الناقد أن الفيلم بمثابة بداية للسينما الملحمية التى بدأها من خلال كتابته لقصة " شفيقة ومتولى " .

وفى الفيلم غنى على الحجار أربع أغنيات من ألحان عبد العظيم عويضة وتأليف فؤاد حداد وهى كما نرى ذات معنى سياسى واضح .

وقد بدا الفيلم منفصلا عن الناس ، أسوة بالكثير من أفلام سيد عيسى نفسه ، ومنها " جفت الأمطار " ، ولاشك أن شعبية المطرب لم تشفع للفيلم أن ينجح جماهيريا ، وكما سبقنا الإشارة فإن الكاسيت لم يوصل أغنيات الفيلم إلى الناس ، ولم يستغل منتج الفيلم هذا الوسيط ، وهو وسيط رائع قام

السينما الغنائية فى الثمانينيات _____ أبطال المشهد الغنائى

بتوصيل أغنيات عديدة إلى الناس ، فذهبوا إلى الأفلام مثلما حدث فى نهاية الثمانينيات ، عندما غنى نجاح الموجى " سلم لى بقى على التروماى " فى فيلمه " أيام الغضب " .

أما التجربة التالية لعلى الحجار فى السينما فكانت فى فيلم " أنياب " لمحمد شبل . وهو أيضا فيلم له بعده السياسى الواضح من خلال أسطورة دراكيولا التى استهلكتها السينما العالمية كثيرا ، لكنها لم تقدم بشكلها الغنائى أو السياسى إلا فى مصر . وقد ضم الفيلم أكثر من مطرب ينتمى إلى تلك المرحلة ، منهم أحمد عدوية الذى قام بدور مصاص الدماء . ولا بد أن تحس فى إطار الفيلم الغنائى عن دراكيولا أن هذه الأنياب صناعية ، وأن الغناء ليس سوى وسيلة للسخرية من مصاصى دماء الشعب .

ونحن هنا لن نتحدث عن أسلوب الإخراج الذى حاول شبل أن يستخدمه فى فيلمه ، ولكن أن نتوقف عند الغناء ، فهناك شابان تخرجتا من كلية الآداب مخطوبان يحاولان أن يبدأا حياتهما ، وعلى يسعى مع حبيبته (منى جبر) للعثور على شقة . إلا أن الاثنين يجدان نفسيهما أمام مصاصى الدماء فى كل مناحى الحياة .

والغناء موجود من اللحظات الأولى عند نزول العناوين حيث يردد المطرب مع الكورال :

الخوف .. الرعب .. خايف مش عارف ليه ..؟
فكر شوية تلاقى أسباب .. اسباب كثيرة ..
أسباب .. أنياب .. أسباب .. أنياب .. أنياب

والفيلم بمثابة حالة غنائية فالجميع تقريبا يغنون ، ابتداء من على وخطيبته ، حتى دراكيولا الذى يدخلان إلى قصره . يقيم دراكيولا مأدبة للثنتين ثم لا يلبث أن يحاول امتصاص دماء كل منهما ووضعهما فى قيد

من أجل الضغط عليهما . حيث يؤديان دور الضحايا . ويقول على أبو شادى فى مقال عن الفيلم أن : " مص الدماء كناية واضحة عن سلب أموال المواطنين واستغلالهم واستنزاف مواردهم لمصلحة فئة مستغلة استفادت بغير حق من الظروف والمتغيرات الى سادت تلك الفترة وتسببت فى اختلال منظومة القيم ونمو فئات طفيلية فاسدة ويقدم نماذج منها ، مثل السباك والميكانيكى وسائق التاكسى ومدرسى الدروس الخصوصية وأصحاب العمارات الذين يطلبون الخلوات والأطباء الجشعين والجزارين وغيرهم " .

ولاشك أن ما اتسم به الفيلم من تجريبية لم يكن فى خدمة المطرب وهو الذى لم يغن كثيرا بمفرده مثلما فعل فى فيلمه الآخر ، وكان الغناء فى أغلب أحداثه جماعيا ، ولذا ضاع صوت المطرب القوى وسط أحداث متشابكة يصعب على المتفرج العادى أن يستوعبها ، وذلك المتفرج الذى يذهب إلى الفيلم الغنائى من أجل مشاهدة أحداث بسيطة ، ومطربه يغنى له عن الحب واللوعة واللقاء والفراق .

ولهذا السبب فإن على الحجار لم يستكمل التجربة سينمائيا وسرعان ما ابتعد عن الأفلام كمثل ، وخاصة كمطرب ، والغريب أنه عاود الظهور مرة أخرى فى أحد أفلام الحركة والعنف هو " الفتى الشرير " لمحمد عبدالعزيز عام ١٩٨٩ . ولم يغن فيه أغنية واحدة ، وراح يمارس مع زميله فى الفيلم أعمال العنف وبدا على الحجار بذلك كأنه كتب لنفسه مرحلة جديدة لم تستمر أيضا فى السينما ، فالتاس لا تريد الحجار ممثلا ولكنها تريده مطربا ، ولذا توقفت عن التعامل معه وإن كان قد أدى بعض الأنوار فى أفلام تليفزيونية بعيدة أيضا عن الغناء .

ولاشك أن أكثر المطربين نجاحا فى منتصف الثمانينيات هو إيمان البحر درويش ، الذى ذاع صيته فى أول الأمر بأداء أغنيات سيد درويش ، وسرعان ما جذبته السينما فى فيلم حقق إيرادات ضخمة ، جعلت المنتجين يلهثون وراءه ، هو "حكاية فى كلمتين" لحسن إبراهيم ١٩٨٥ ، الذى أضطلع بالبطولة وحده أمام ليلى علوى ، ونعكس وجوده على الشاشة فى دور الشاب المنكسر ، البريء ، الذى يذهب إلى السجن ظلما ، لكن هذا لا يمنع من وجوده فى أجواء مبهجة فزملاء الزنزانة هم الذين سيساعدونه على إثبات براءته ، ، والإيقاع بالفاعل الحقيقى ، وأيضا سيشاركونه نجاحه فى الصعود الفنى فى عالم الطرب .

وقد غنى إيمان البحر درويش هنا مجموعة من أغنيات جده سيد درويش ، وكرر أدائها فى أفلامه التالية ، خاصة "تزوير فى أوراق رسمية" ليحيى العلمى ١٩٨٤ ، الذى كان أو لظهوره على الشاشة حيث أدى دور واحد من طالبين تعاني أهمهما فى معرفة أيهما ابنها الحقيقى ، وأيهما ابن زوجها من امرأة أخرى ، وقد أضفى وجود إيمان وهشام سليم أجواء شبابية لطالبيين يعيشان فى عالم الجامعة مما أتاح لإيمان أن يغنى .

وهذان الفيلمان هما الأكثر نجاحا لإيمان فى السينما ، وفيما بعد جاءت أفلام أخرى مثل "لقاء فى شهر العسل" لناجى أنجلو ، الذى تدور أحداثه فى أجواء بوليسية . حول الشخص الذى يستغل وجود شبه كبير بين زوجته وبين زوجة ممثل كبير ، فيخطط لقتل زوجته ليورث بوليصة التأمين ، ومثل هذه الأجواء لا تصلح لصنع فيلم غنائى مهما كان جمال الأغنيات .

وقد انحسرت كافة أفلام إيمان البحر درويش فى منتصف الثمانينيات ، ولعل أبرزها هو "طير فى السماء" لحسام الدين مصطفى

عام ١٩٨٤ ، وهو مخرج ليس له باع فى الأفلام الغنائية ، وإن كان الفيلم هنا قد وضع المطرب فى إطار أنه فنان فقير يهوى الموسيقى والغناء ، يوافق على التبرع بكليته لجينا ، فيوافق ويسافر إلى الولايات المتحدة لإجراء العملية ، وهنا يقترب منها ويتحابان .

أما المطرب الرابع الذى ظهر فى تلك السنوات فهو حسن الأسمر ، والذين شاهدونه لأول مرة يغنى فى فيلم " طابونة حمزة " لأحمد ياسين ، أحسوا أنه الصورة البديلة لأحمد عدوية ، إنه يغنى بنفس الأسلوب ، وله نفس الملامح ويستخدم التعبيرات ذاتها التى أشتهر بها عدوية . وفى الفيلم غنى الأسمر أغنياته فى مناسبات ، تصحبه راقصة .

وقد كان ظهور حسن الأسمر فى السينما أشبه بكافة المطربين الشعبيين مثل محمد عبد المطلب ومحمد الكحلوى ومحمد رشدى وأحمد عدوية ، يظهر فى البداية كمغن فى الأفراح ومن حوله راقصة ، يتغنى بكلمات وألحان تعجب البسطاء من الناس ، لذا فلا بد من وجود المغنى والراقصة ، ولذا فإن الكاميرا تلف حول الراقصة ويأتى صوت المغنى من الخلفية .

ورغم أن أكثر من سبعة عشر عاما قد مرت على علاقة حسن الأسمر بالسينما فإنه لم يحظ بدور بطولية مطلقة ، صحيح أن مساحة أدواره قد اتسعت فى بعض الأفلام لكنه لم ينفرد قط بدور رئيسى فى أى من هذه الأفلام ، ولا شك أن هذا أفضل بكثير بالنسبة له فى زمن بدا الغناء فى السينما أشبه بفقاعات بالونات تبدو جذابة ثم لا تلبث أن تتلاشى مع الهواء .

وقد تلازم وجود حسن بشكل مكثف عقب نجاح بعض أغنياته على شرائط كاسيت عام ١٩٩٠ ، كان أحد أبطال ثلاثة حاموا حول امرأة هاربة من القاهرة فى فيلم " درب الرهبة " لعلى عبد الخالق وذلك بعد نجاح أغنيته

" كتاب حباتى " ، ولاشك أن المطرب حين ينشد هذه الأغنية على شاطئ النيل وفى لحظة غروب الشمس ، وإلى جواره امرأة بريئة مجروحة ، هاربة من العدالة ، يوقظ فى نفسها الكثير من الشجن والحزن ، ولا بد أنه سوف يثير الكثير من أشجان المتفرجين أنفسهم الذين سيجدون فى مثل هذه الكلمات تعبيراً عما يعانونه :

كتاب حباتى يا عين
ما شفت زيه كتاب
الفرح فيه سطرين
والباقي كله عذاب

وهذه هى دائما الكلمات التى يحاول المطربون الشعبيون العزف بها على مشاعر الناس ، فيلازم سماعها مصمصات الشفاة والأنين ، ولذا فإن الكثير من هؤلاء المطربين يتمتعون بمكانة خاصة لدى البسطاء ، وهم أكثر الفئات معاناة وتحملاً للهموم وإحساساً بها .

وقد شارك حسن الأسمر فيما بعد بالتمثيل فى أفلام دون أن يكون فى حاجة إلى الغناء بها ، لكنه كان يعزف فى أغانيه على المعانى السابق الإشارة إليها ، ومن هذه الأفلام " فتحية والمرسيدس " و " عيون الصقر " و " الراقصة والحانوتى " ١٩٩٢ ، ثم " صراع الحسناوات " و " بوابة إيليس " عام ١٩٩٣ ، وفى عام ١٩٩٤ أدى دور الخباز المتمرد الذى يقبض عليه لأنه وقف ضد ممثلوا الحكومة فى مدينة من مدن محافظة البحيرة فى فيلم " زيارة السيد الرئيس " إخراج منير راضى ، ثم قام بدور بلطجى فى فيلم " ليلة ساخنة " لعاطف الطيب ١٩٩٦ ، وقام بدور رجل قوى الحس فى فيلم " امرأة وخمسة رجال " لعلاء كريم ، وفى أحد المشاهد غنى على إيقاع راقص لفيفى عبده التى راحت تتمايل بجسدها من حوله .

ونحن نعتبر حسن الأسمر من جيل الثمانينيات الغنائية ، ليس فقط لأنه ظهر فيها ، فلاك أنه عمل بكثرة فى عقد التسعينيات ، وذلك بالطبع لأنه غنى فى العقد الأسبق أكثر مما فعل فى العقد الأخير من القرن العشرين حيث اكتفى كثيرا بالتمثيل ، ولاشك أن هذا ساعد فى بقاءه لمدة أطول كممثل يودى أحياناً دور الشرير أو دور القهوجى أو المتمرد ، وقد كان هذا من ذكاء الممثل الذى بدا كأنه قد قرأ خريطة وتاريخ الغناء فى المرحلة التى ينتمى إليها والتى سبقته بشكل جيد واكتشف أنه كى تبقى فى السينما فعليك أن تكون ممثلاً ولا مانع من الغناء .

من هؤلاء المطربين الذين عملوا فى السينما بشكل عابر كان هناك محمد الحلو وهو أسوأهم عطاء ، فعلى الأقل ، فإن محمد ثروت قد ارتبط اسمه بحسن الإمام ، أما الحلو فقد ارتبط اسمه بمخرج ازدهر فى عمله بالسينما فى أيام أفلام المقاولات وهو ناصر حسين . ورغم الأفلام التى عمل بها الحلو الذى أشتهر بأغنياته فى عالم الكاسيت مثل " عراف " و " آه آه " و " ميلى " و " جت م الغريب " ، فإنه حتى من الصعب على الباحث أن يتذكر أسماء الأفلام التى قام ببطولتها أو بالعمل بها ، وذلك ببساطة لقيمتها السطحية ، وقد جاءت فى فترة كان الناس يتفرجون على الأفلام فى شرائط الفيديو بدافع " قضاء الوقت " ، ولذا تاهت هذه الأفلام ، وخاصة عمله الأول الذى دخل به السينما ، وهو " ابتسامة فى عيون حزينه " لناصر حسين عام ١٩٨٧ ، والذى يروى قصة مشابهة لفيلم " لحن الوفاء " الذى أخرجه إبراهيم عمارة لعبد الحليم حافظ عام ١٩٥٥ . وهو يحكى قصة الموسيقار الكبير جلال حافظ المصاب بعقدة من النساء بسبب خيانة زوجته له والتى يطلقها ويكرس حياته لتربية ابنه عماد ، تمر السنوات ويلتحق عماد بمعهد الموسيقى ويربط الحب بينه وبين جارتة منى ويعارض أبوه زواجهما بسبب عقده التى تلازمه مما يثير غضب عماد فيهمل دراسته وتدريباته وتكاد فرصة اشتراكه فى بطولة فيلم سينمائى أن تضيع منه إلى أن يغير الأب موقفه .

لم يكن عقد الثمانينيات غنائيا بالمرّة فى السينما المصرية ، وبالنسبة للنساء المطربات فإن الأمر بدا بالغ الفقر ، وفى الوقت الذى لم تقترب فيه مطربات تلك الفترة من السينما فإن مطربة أفراح ومناسبات من السبعينيات بدأت تقوم بالبطولات فى هذا العقد .

فمن المعروف أن نادية مصطفى وأنوشكا لم تقتربا قط من السينما ولا تعرف هل عرضت عليهما التجربة فرفضتا أم لا ، ولاشك أن هذا انعكس على كل المطربات القادمات إلى مصر من الدول العربية مثل سميرة سعيد التى عملت وهى طفلة فقط فى فيلم مغربى هو " سأكتب اسمك على الرمال " و عزيزة جلال وميادة الحناوى وغيرهن .

أما فاتن فريد فقد ظهرت منذ بداية السبعينيات فى أفلام تغنى فى الملامى الليلية ، وفى منتصف الثمانينيات قررت أن تقوم ببطولة فيلم أنتجته بنفسها هو " وحوش الميناء " وهو بمثابة تكملة لفيلم " رصيف نمره ٥ " لنيازى مصطفى ١٩٥٥ ، ورغم أن البطولة اضطلع بها فريد شوقى وفاروق الفيشاوى وبوسى ، إلا أن ظهور المطربة كان مرتبكا فى أغلب أحداث الفيلم بالغناء ، فهى مغنية فى إحدى الحانات بالإسكندرية تغنى بصوت قوى وتعطى الإيحاء شكلا أنها أقرب إلى وردة الجزائرية ، وقد تركت إحدى أغانيها فى الفيلم صدى طيبا ، لكن التجربة لم تستكمل ، إلا عام ١٩٩٣ من خلال فيلم آخر قامت بإنتاجه هو " امرأة تدفع الثمن " لحسن إبراهيم ، وفيه اضطلعت بالبطولة المطلقة أمام فريد شوقى ومحمود يس وهشام عبد الحميد ، والفيلم فى غالبه أشبه بفيلم " حكايتى مع الزمن " حول الفنانة التى تتزوج من رجل أعمال فيحاول منعها من الغناء وضم ابنتها إلى حضائنه ، والاختلاف هو أن الزوج شرير ولن تعود إليه المرأة لأنها أحبت رجلا آخر ، ورغم أن هذا الخط مشترك مع فيلم حسن الإمام فإن الفرق فى النهاية أن الحبيب سيقف إلى جوار حبيبته التى ستفصل عن زوجها .

وقد غنت الزوجة الفنانة هنا لزوجها وللسعادة الأسرية وهى فى السيارة ، ثم غنت تتدب حظها فى باقى أحداث الفيلم . وفى عام ١٩٩٧ عادت فاتن فريد بفيلم جديد هو " الخطيئة السابعة " لم يكتب له أى نجاح .

فى هذه السنوات جاء وليد توفيق من لبنان من أجل العمل فى السينما المصرية ، وكان قد سبق أن قدم أفلاما سينمائية غنى فيها فى لبنان ، منها فيلم " عروس البحر " و " سمك بلا حسك " وقدمه محمد سلمان فى فيلم " من يطفىء النار " أمام رغدة ، وأثار الحكيم ، واستطاع أن يلفت إليه الأنظار فى أدائه الأغنيات المصرية واللبنانية ونجحت أغنية " عيد ميلاد سعيد " أو " هابى بيرث داى تو يو " وردد فى الحفل الذى أقيم فى عيد ميلاد حبيبته :

اظهر يا جميل فى الساحة

واتمايل كده بالراحة

وقد بدا محمد سلمان من الجيل القديم الذى لايزال مؤمنا بالسينما الغنائية ، فأعطى لوليد فرصا أفضل بكثير مما حصل عليه المصريون فى بلدهم ، ونجح الفيلم جماهيريا ، خاصة أنه حاول إدخال الحرب الأهلية اللبنانية فى أحداثه ، ونحن هنا أمام طالب بمعهد الموسيقى ، وسيم وجذاب ، ويحاول أن يصعد سلم الفن ، تحبه زميلته وهو فى نفس الوقت مرتبط بقصة حب قديمة لفتاته التى مانت فى الحرب ، والتى عثر على صحيفة شبيهة لها فى مصر فيحبها كظل لحبيبته الراحلة .

وفى الفيلم يقف فنان عجوز عاش على هامش المجتمع إلى جوار المطرب الشاب ويدفعه إلى النجاح ، ونكتشف أنه والد حبيبته المصرية التى تدفعه إلى الأمام فيساعد فى لم شمل أسرتهما ، وقد بدا وليد فى هذا الفيلم فى أحسن حالاته مما دفع بمخرجين كبار مثل بركات إلى إخراج أفلام أخرى له ومنها " أنغام " ، ثم " أنا والعذاب وهواك " ١٩٨٨ ، وفى عام ١٩٩٦ قدم فيلما باسم "وداعا للعزوبية " ولايزال يعمل فى السينما بين وقت وآخر .



جيل التسعينيات فى السينما الغنائية

الكاتش كادر فى الاولو .. كامننا
حب نادية وحب لولو .. كامننا

هذا هو مطلع أشهر أغنية سينمائية فى تسعينيات القرن العشرين ، وهى أغنية سمعها الناس بشكل واسع الانتشار من شرائط الكاسيت ، وعقدت حولها الندوات واللقاءات التلفزيونية ، وأسكر نجاحها من شاركوا فيها ، لدرجة أن أحدهم تحدث فى برنامج لمحطة فضائية قال فيه أنها تعنى فلسفة عميقة سيفهمها الناس فيما بعد .

وأغرب مافى هذه الأغنية أن كلماتها غير المألوفة ليست الأولى فى السينما الغنائية ، فلو راجعنا كلمات أغنيات عديدة فى تاريخ السينما المصرية فسوف نجد كلمات ومعانى كثيرة موجودة فى الغنائيات الكوميديّة،

جيل التسعينيات فى السينما الغنائية _____ أبطال المشهد الغنائى

مثل التى قام بتأليفها أبو السعود الإبيارى ، على سبيل ذكر حالات وليس التعميم .

لكن هناك فارقا واضحا فى هذا الأمر ، أن أغنية " كامننا " قد ذاع انتشارها من خلال الكاسيت ، بينما الكثير من كلمات أكثر غرابة فى أفلام قديمة لم تخرج من صالات العرض ، لذا فقد نساها الناس بمجرد خروجهم من مشاهدة الأفلام .

ومن أجل الحديث عن السينما الغنائية فى التسعينيات ، فلا بد أن نقرن نجاح أى مطرب ، أو أغنية حتى وإن لم تكن لمطرب لانتشار الكاسيت ، الذى أصبح مثل النيران فى الهشيم ، تنتشر بسرعة ثم تنطفئ أيضا بمنتهى السرعة . كان يقبل الناس بجنون على سماع أغنية " سلم لى بقى على التورماى " ، التى غناها نجاح الموجى فى فيلم " أيام الغضب " لمخير راضى ١٩٨٩ ومثل أغنيات فيلم " كابوريا " لخيرى بشارة ، وهناك أمثلة عديدة فى هذا المجال ، ومثل هذه الكلمات أيضا ليست جديدة على مستمع أغنيات الأفلام ، لكن انتشار الكاسيت ساعد على ازدهار هذه الأغنيات ، فى وقت تضاعف فيه دور المطرب فى السينما ، ولم يعد يذهب الناس إلى الأفلام من أجل المغنى ، إلا قليلا ، وسوف نرى أن عمرو دياب (أبرز أبناء جيله) لم يذهب الناس لمشاهدته فى " ضحك ولعب وجد وحب " الذى لم يغن فيه ، كما حدث نفس الشيء مع محمد فؤاد فى " يوم حار جدا " لمحمد خان .

إنن فليس لدينا قاعدة توقف عندها ، بل هناك حالات استثنائية يمكن الوقوف عندها ، هناك مطربون محترفون ، وهناك ممثلون يغنون ، وهناك أغنيات تزدهر وتتضاعف ، وهناك نجوم طرب يعزفون تماما عن العمل فى السينما .



عمرو دياب " أيس كريم في جليم "



أحمد زكي ورعدة في " أستكاوزا "

عمرو دياب هو المطرب الأكثر تواجدا فى السينما فى النصف الأول من التسعينيات ، أما محمد فؤاد فهو الأكثر تواجدا فى النصف الثانى . وقد ظهر فى دور صغير فى فيلم " السجينتان " ثم ظهر باسمه كمطرب مشهور فى فيلم "العفاريت" لحسام الدين مصطفى عام ١٩٩٠ ، أى أنه حسب القصة ، فإن المذبة الذى تتعرف عليه من أجل البحث عن ابنتها ، تعرفه كمطرب شاب اسمه عمرو دياب ، وقد تصرف المطرب فى داخل الفيلم على هذا الأساس ، وغنى من أغانيه التى يحبها الشباب وشارك فى البحث عن الابنة المخطوفة من قبل إحدى عصابات خطف الأطفال .

وفى فيلم " أيس كريم فى جليم " لخيرى بشارة ، بدا عمرو وكأنه يدخل السينما الغنائية ويحاول أن يضع قدميه فيها بشكل راسخ ، لأنه عن مطرب وجيله من صناع الأغنية ، المؤلف والملحن والفرقة من أجل إثبات الموهبة والصعود إلى قمة الشهرة ، وسيف هنا يحاول إثبات موهبته ويتلقفه عالم الأغنياء المبهر .

وهذه المجموعة من الشباب تعيش بأسلوبها الخاص فى الحياة ، فالفتى سيف مثلا ، قد يكون متفرنجا فى مظهره ، لكنه يحلم أن يكون مطربا عربيا ، قد يعجب بألفيس بريسلى لكنه أيضا يحب عبد الحليم حافظ ، يحيا فى جراج قام بتحويله إلى مكان للمعيشة ، وهو يعمل فى توزيع شرائط الفيديو من خلال ناد يملكه زيكو . يرتبط بقصة حب مع فتاة تعمل فى محل فاخر ، ولا تلبث أن تتركه كى تتزوج من أحد الأثرياء .

ومن أصدقاء سيف هناك شاب يسارى يؤلف الأغنيات ، يبحث الاثنان عن ملحن يحول أغنياته إلى لحن ، ويقابلان على زرياب الموسيقى المتجول الذى تحاول ابنته آية إعادته إلى رشده لكنها تفشل ، وعندما يقوم الملحن بتلحين الأغنية ، لا تعجب المطرب الشاب الذى يرفض هذا

أبطال المشهد الغنائى _____ جيل التسعينيات فى السينما الغنائية

النوع من الموسيقى والكلمات ، وبعد معاناة يغنى أمام الناس على شاطئ جليم مرردا :

أيس كريم فى ديسمبر

أيس كريم فى جليم

الناس حاسين بالبرد

وفى قلبنا شم نسيم

وقد غنى عمرو هنا العديد من الأغنيات ، منها " أنا حر ووظ فى الفلوس " ، وقد كتبت ماجدة خير الله فى جريدة الوفد - ١٣ أغسطس ١٩٩٢ - أن أداء عمرو دياب يتطور بشكل واضح ليؤكد أنه يصلح كوجه سينمائى له مميزات خاصة وينعم بقبول جماهيرى شديد .

وكانت أهمية الفيلم أنه اعتمد على مجموعة من الشباب الذين تتاح لهم فرصة العمل فى مساحة أكبر مثل سيمون ، وجيهان فاضل ، وأشرف عبد الباقي ، ولكن الغناء هنا فردى يخص المطرب الذى يتصرف بحرية وثقة فى النفس ، وإيمان أنه سوف ينجح . وقد ساعدت العضلات المفتولة والكتفين العريضين للمطرب أن يبدو مليئا بالفتوة ، مما يعنى إقباله على الحياة ، وذلك عكس الشخصيات التى جسدها عماد عبد الحليم من قبل ، والتى ارتبطت بشخصية التلميذ المنكسر ، وقد غنى فى الفيلم أغنيات شهيرة مثل " رصيف نمره ٥ " و " أنا حر " .

والغريب أن تجربة البطولة الثانية والأخيرة حتى الآن بالنسبة لعمرو دياب قد خلت تماما من الأغنيات وهى " ضحك ولعب وجد وحب " لطارق التلمسانى . وقد بدا هنا أدهم الشاب المفتول العضلات طالب الثانوى الذى تأخر فى الدراسة ، والذى يحب أش أش التى تسكن فى منزل يطبل بنافثته مباشرة على المدرسة ، يراها التلميذ بقمصان النوم فى طابور الصباح ،

جيل التسعينيات فى السينما الغنائية _____ أبطال المشهد الغنائى

ثم يتم التعارف عليها ، ويسعى للزواج منها ، لكن أباه الذى يعمل فى الاستخبارات يحاول أن يهددها ، فلا يمثل الاثنان له وتستكمل العلاقة خيوطها .

ونحن هنا أمام فيلم شبابى ، من خلال أربعة نماذج ، لكل منهم قصته ومعاناته ، فهناك واحد تخطىء معه فتاته وعليه أن يتزوج منها ، والقصص هنا تتسج معا ، فلا تتفصل إحداها عن الأخرى ، ولا تعرف لماذا لم يغن عمرو دياب فى الفيلم ، ورغم الإقبال على الفيلم فإنه لم يحقق نفس إيرادات الفيلم السابق ، وذلك بالطبع لأن المتفرج قادم من أجل سماع مطربه يغنى له مهما كانت محاولاته الجيدة فى التمثيل .

الحالة الثانية فى السينما الغنائية فى التسعينيات ترتبط بممثل ، لم يقف أمام ميكرفون ولم يغنى سوى فى الاستوديوهات ، هو بالطبع أحمد زكى ، ورغم أن ظهوره كمغن قد بدأ فى الثمانينيات ، فإن ما غناه فى التسعينيات قد جعل منه حالة فى سوق الكاسيت ، ودفع المخرجين دوما إلى الاستعانة به من أجل أن يغنى .

والغريب أن أحمد زكى قد غنى فى بدايات بطولاته السينمائية عام ١٩٨٣ فى فيلم " الاحتياط واجب " وقام بدور طبال فى " الراقصة والطبال " عام ١٩٨٤ ، ثم اشترك فى اسكتش غنائى فى فيلم " البداية " لصالح أبو سيف عام ١٩٨٦ . لكنه غنى بشكل مكثف فى فيلمين تم عرضهما عام ١٩٨٧ ، هما " أربعة فى مهمة رسمية " لعلى عبد الخالق ، و " البية البواب " لحسن إبراهيم ، حيث تضمن الأول أغيتان ، أما الفيلم الثانى ، فقد غنى فيه أكثر من أغنية ، ظلت منها فى أذهان المتفرج أغنية بالغة الجاذبية جيدة فى إخراجها ، هى " أنا بيه " :

الناس كثيرة ليه .. هو النهاردة ليه

يوم التلات كان بكرة .. ببقى الخميس كان إيه

يا ست إلهام هانم .. هو انتى اسمك إيه

الكورس : يا سعادة البيه يا سعادة البيه

أنا بيه أنا بيه .. أنا بيه أنا بيه

وقد نظر المتفرج إلى أحمد زكى على أنه ممثل ، قد يغنى ، لكنه ليس مطربا ، وقد كسا الممثل أغنياته بخفة ظل واضحة وأدى أغنية " أنا بيه " فى أجواء مبهجة ، وفى حفل جماعى أقامته إحدى السيدات الحسنات فى العمارة التى يعمل بها بوابا .

ومنذ ذلك الحين لم يكن يمر عام تقريبا دون أن يغنى أحمد زكى فى فيلم على الأقل ، مثلما فعل عام ١٩٨٨ فى فيلم " الدرجة الثالثة " لشريف عرفة ، ثم جاءت انطلاقته كمطرب سينمائى فى فيلمه " كابوريا " لخيرى بشارة . وفى هذا الفيلم ، تم تعميد الكلمات الغريبة التى تخلو من كل المعانى ، لكنها تبدو ذات إيقاع يمكن قزقزته فى الأفواه ، ويتخذها الشباب كطرفه .

وقد ظهر أحمد زكى فى هذا الفيلم فى أحسن حالاته كنموذج للشباب ليس كممثل ، ولكنه كنموذج ، فهو يقص شعره بطريقة تجعل الشباب يقلدونه ويطلقون على نفس التسريحة اسم الأغنية والفيلم .

وأحمد زكى هنا ليس مطربا ، ولم يكن مطربا فى أى من أفلامه ، سوى أنه سيهوى الغناء ويمارسه فى الأفراح فى فيلمه " هيسثيريا " ، وحسن هدهد هو شاب يهوى الملاكمة ، يتم الرهان عليه من قبل الأثرياء ، كأنه ثور فى حلبة مصارعة ، وفى وسط أجواء شبابية لأسخاص لا يؤمنون بما هو أبعد من تحت أقدامهم ، فإنه لا مانع أن يقومون بالغناء :

أزأز كابوريا الالابا إيه

لو تسألونى يا بيه الا با ابا ايه صياد كابوريا

الابا ابا ايه احب البوريا

ابويا قاللى ارمى الشباكبك

وأمى قالت لى لا البحر ياخذك

الشرطبجر بنجر ناو

وقد صنعت هذه الأغنية من خلال الفيلم حالة سينمائية ، وهو العمل الأول فى سينما خيرى بشارة ، الذى قرر بعده أن يشترك فى أفلامه التالية مطربين بدرجات مختلفة ، حيث أحس أن الناس تذهب إلى السينما بشكل مكثف من أجل سماع الأغنيات ، ولم لا يجعلها تسمع أغنيات خاصة به هو ، وسوف يفعل ذلك فى فيلم " أيس كريم فى جليم " و " أمريكا شيكا بيكا " ، و " قشر البنق " و " إشارة مرور " .

والغريب أنه رغم هذا النجاح ، فإن بشارة لم يراهن على أحمد زكى وتركه ليعمل بين وقت وآخر مع مخرجين غيره فى الغناء ، مثل محمد خان الذى جعله يغنى فى فيلم " كاراتيه " عام ١٩٩٣ ، وكما نرى فإننا أمام كلمات غريبة ، وأغنيات قد لا تكون لها أى علاقة بالفيلم ، فالشباب الذى يتمنى أن يكون بطلا فى الكاراتيه عليه فقط أن يتخيل أنه يغنى فوق كوبرى مايو للكاراتيه :

ايوة يا دنيا يا بنت الإيه

كده ولا كده فى الأوكيه

أى نضورجى ح بص عليه

ح اديله واعلقه من رجليه

وح أبص وأبص وأبص

وأرقص كده على واحدة ونص



أحمد زكى ورعدة وحسين الإمام فى " كابوريا "



عمرو دياب وسيمون فى " أيس كريم فى جليم "

وقد تباينت علاقة أحمد زكى بالغناء السينمائى ، فهو لم يغن فى أفلام بوليسية من طراز " الرجل الثالث " الذى يقوم فيه بدور ضابط سابق يحبط محاولة تهريب مخدرات عبر سيناء ، و " أبو الذهب " عن عالم المهربين ، بالإضافة إلى أفلام من طراز " نزوة " لعلى بدرخان ١٩٩٦ ، و " ناصر ٥٦ " لمحمد فاضل ، إلا أنه عاد للغناء بشكل مكثف فى فيلمه " هيستريا " لعادل أديب ١٩٩٨ ، وهو أساسا فى هذا الفيلم شاب يهوى الغناء فى الأفراح ، وأيضا فى محطات مترو الأنفاق ، يلتم الناس عليه وتعجب به فتاة تدخل حياته فيما بعد ، وفى أحد مشاهد الفيلم ، يغنى بصوت قبيح فى أحد الأفراح ، فوق عوامة شعبية على ظهر النيل ، فيكون جزاؤه هو إلقائه مع زميله إلى الماء ، كى يسبح إلى الشاطئ .

وهذه الأفلام جميعها لم ترق إلى مستوى الغناء فى فيلمه " كابوريا " ، و " البية البواب " ، وبشكل عام ، فإن الكثير من أغنيات أحمد زكى فى هذه الأفلام لم تخرج فى زمن الكاسيت من دور العرض إلى الناس ، ومن أجل سماعها فعلى المشاهد دخول الفيلم ، وأغنيات " هيستريا " على سبيل المثال رغم حلاوة بعضها وخفته ، فإنها لم تلتصق بأذهان الناس .

ولم تتكرر ظاهرة الممثل المطرب كثيرا فى السينما خلال هذا العقد . صحيح أن البعض قد غنى بشكل عابر مثل نجاح الموجى ومحمود عبد العزيز فى " الكيت كات " ، كما غنت ليلى علوى فى فيلمين هما " سمع هس " و " يا مهلبية " لشريف عرفة ، وممدوح عبد العليم ، ثم يسرا التى غنت فى نهاية التسعينيات فى فيلم " ننتيلا " حيث غنت أغنية تحمل عنوان الفيلم ، خرجت إلى الناس ورددها خارج الصالات . لكن الأغنيات الأكثر شهرة هى التى ردها محمد هنيدى فى " صعيدى فى الجامعة الأمريكية " لسعيد حامد ١٩٩٨ ، حيث غنى مع الآخرين ، وجميعهم من غير

أبطال المشهد الغنائى ————— جيل التسعينيات فى السينما الغنائية

المطربين ، وذلك على خلاف تجربته السابقة بالغناء فى فيلم " إسماعيلية رايح جاي " ، ومن هذه الأغنيات مثلا ، أغنية " كاجوولوه " ، وهى تصريح الفعل لكمة كاجوال التى تعنى الاتساع فى عالم الملابس ، وفيها يقول :

كا جولوه .. هيئوه ..

لبسوه .. وروحوه

مش عايز ابقى جاكسون

ولا عاوز أبوس مادونا

أنا عاوز بس أرقص واتهنى واخش دنيا

والغريب أن كل الأغنيات فى هذا الفيلم قد اشتهرت مثل شيكولاتة التى ردها فى بيت الهوى :

شيكولاته شيكولاته .. الواد ده ياناس شيكولاته

زفوا الورد على الشيكولاته

احمرت .. واخضرت .. واتحرقت بس بطاطا

آه يا عيون حلوة بدنجانى

آه يا بكাকা دسه وعاجبانى

من بوركيينا فاسو ونادانى

سبت النيكى و ح لبس باتا

أما لوعدنا إلى المطربين ، فإننا سنجد الحال متغير تماما مع أهل الغناء أنفسهم ، فمحمد منير الذى مثل فى الكثير من الأفلام فى الثمانينيات ، وهى التى لمع فيها ، فإنه لم يغن فى هذه الأفلام سواء التى عمل فيها مع يوسف شاهين ، أو خيرى بشارة ، المعروف أنه أبرز من صنع السينما الغنائية فى التسعينيات فهو لم يغن فى " الطوق والأسورة " ولا " يوم مر ويوم حلو " و " أشتباه " و " ليه ياهرم " ، لكنه قد غنى أغنية شهيرة فى

أول أفلامه مع يوسف شاهين عام ١٩٨٢ وهو " حدوة مصرية " . وعاد مرة أخرى فى عام ١٩٩٧ ليغنى أغنية تمتعت بنفس الشهرة هى " على صوتك " فى فيلم " المصير " :

على صوتك بالغنا

لسة الأمانى ممكنة

ولم تنجح التجربة السينمائية التى خاضها مدحت صالح عام ١٩٩٦ باسم "الحب فى ظروف صعبة" ، لكن حميد الشاعرى تحدث يوماً فى إحدى القنوات الفضائية وأشار بشكل متواضع عن تجربته السينمائية الوحيدة فى فيلم "قشر البندق" لخيرى بشارة ، عام ١٩٩٥ وهو فيلم شبابى استطاع وجود عدد من الشباب أن يكسوا الفيلم بأجواء البهجة ، رغم قتامة الفيلم ومصير هؤلاء الشباب الذين جاءوا للاشتراك فى مباراة للأكل بأحد الفنادق الشهيرة ، ورغم حديث الشاعرى عن تلك التجربة ، إلا أنها ستحسب له ، حيث بدا بسيطاً فى أدائه ، مقبولا ، وهو نفس الشيء الذى حدث فيما بعد لزميله مصطفى قمر فى فيلمه الأول " البطل " لمجدى أحمد على عام ١٩٩٨ .

وقد وضع الشاعرى موسيقى فيلم " قشر البندق " بالإضافة إلى أغنية تحمل اسم الفيلم ، وأخرى (إذا اعتبرناها كذلك) عبارة عن سعال بتنغيمات مختلفة ، وهى مصنوعة على وزن أغنية اشتهرت قبل ذلك بقليل عبارة عن نباح كلب . وذلك دون أى كلمة واحدة ، وقد اعتبرت الأغنية بمثابة حدث جديد أثار انتباه الناس لكنها لم تلبث أن اختفت .

ويردد حميد فى الأغنية التى تحمل اسم الفيلم :

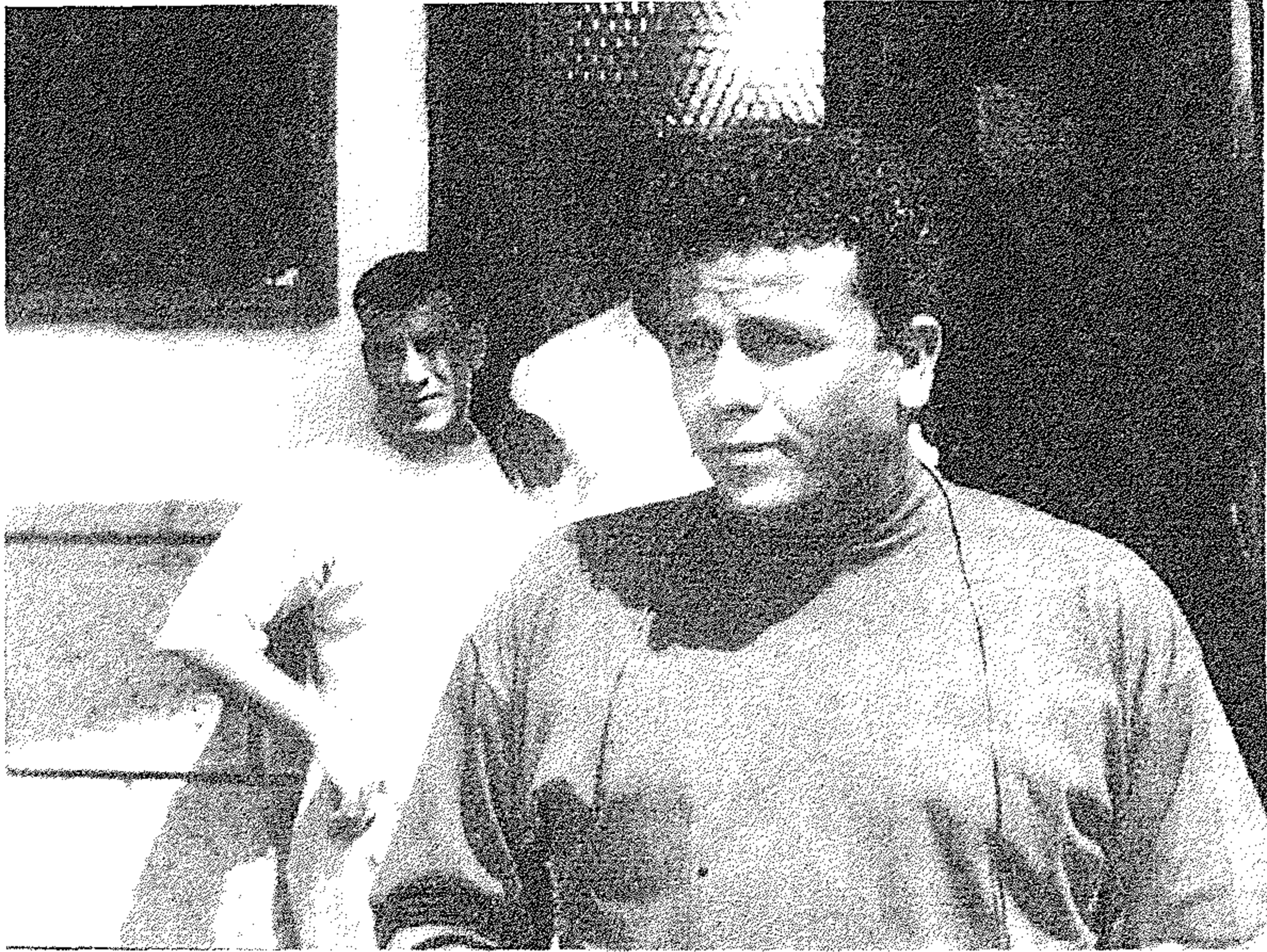
لا قشر البندق لا

آه قلب البندق آه

قشر البندق يرموه

قلب ابندق ياكلوه

ها ها ها وا أووو



محمد فؤاد فى لقطة من فيلم " أمريكا شيكا بيكا "



لوسى وماجد المصرى فى لقطة من فيلم " سارق الفرح "

أما مصطفى قمر ، فكان بمثابة المفاجأة التمثيلية فى فيلم " البطل " ، حيث جسد دور الشاب الإيطالى الام بـترو الذى يعيش مع أبيه فى الإسكندرية ، ويعيش مجموعة من الحكايات مع أصدقائه ، ويغنى على الشاطئ مثل " بنلف " من كلمات وألحان بليغ حمدى ، وفيها يقول : " بنلف لف والسنين بتلف ، وألم بيزيد والجرح ينزف ، حبيبى بنودع ربيع ونستقبل ربيع ، يأمرنا القدر ينطفئ الشموع ويغيب القمر " .

أما المطرب الأكثر تواجد فى سينما التسعينيات ، فهو بلا شك محمد فؤاد الذى غنى أغنية تحمل عنوان الفيلم فى " أمريكا شيكا بيكا " لخيرى بشارة ١٩٩٣ ، حول مجموعة من المصريين يقررون الهجرة إلى الولايات المتحدة ، عبر رحلة سياحية إلى بولندا ، منهم مجموعة شباب ، ولكل منهم أسبابه الخاصة للرحيل ، ويفشلون جميعا بسبب المشرف على الرحلة الذى نصب على أموالهم . وفى الفيلم غنى محمد فؤاد :

أمريكا شيكا بيكا
تلعبك ع الشناكل
وتجيب عاليك وطيك

والغريب فى تجربة محمد فؤاد أنه لم يغنى فى كافة أفلامه التالية ، عدا فيلما واحدا مثل " يوم حار جدا " لمحمد خان ١٩٩٥ ، و " إشارة مرور " لخيرى بشارة ، الذى أدى فيه دور لاعب كرة تواجهه الحياة بالكثير من المتاعب ، و " القلب وما يعشق " عام ١٩٩٦ . وفى عام ١٩٩٧ قدم قصة رحيل أسرته من الإسماعيلية أثناء حرب عام ١٩٦٧ وما بعدها ، إلى المخرج كريم ضياء الدين ليقدما فى فيلم كوميدى غنائى فاق كافة التوقعات فى النجاح ، وصار ظاهرة أولى فى عالم السينما من حيث الإيرادات وتفرخ جيل جديد من النجوم .

والجدير بالذكر أن محمد فؤاد منذ الفيلم الأول وهو يؤكد قبوله لدى الناس كممثل ، لذا تقبله الناس كممثل دون أن يغنى ، وكان سىء الحظ لأن مستوى فيلم " يوم حار جدا " أقل بكثير من أفلامه مع خيرى بشارة ، لكن الحظ عاد للوقوف إلى جانبه فى فيلم " إسماعيلية رايح جاى " حول شاب يهوى الغناء ويحاول أن يحقق طموحاته ، وأن يعوض أسرته عن أحزانها التى غرقت فيها بعد أن فقدت ابنها فى حرب يونيه ١٩٦٧ .

وقد حير نجاح الفيلم النقاد ، فمستواه الفنى متوسط ، لكن جمال الأغنيات وتلقائية محمد هنىدى فى إلقاء التعليقات المضحكة ، وقد غنى محمد فؤاد هنا أربع أغنيات ، هى " حيران كده ليه " التى شدا بها إلى حبيبته التى هجرته فجأة دون أن يعلم أن أخاه قد وشى عندها ضده ، ثم غنى " باحلم ويحلا لى " و " نحلم على كيفنا " .. أما الأغنية التى لاقت شهرة بكلماتها الغربية ووزعت ملايين الاسطوانات ، فهى التى تحمل اسم كامنا التى يردد فيها مع زميله ، بعد أن نال هذا الأخير علة ساخنة على يد أحد الشباب :

يا دنيا نفسى ألقى نفسى .. واد حبيب وبيه
ومعايا فلوس كثير .. ستين تلاف جنيه
وأشرب كازوزة فى العجوزة .. مع استاكوزا ايه
واجيب لى دش مع الموبايل .. والحة الكوبييه

وقد صنعت هذه الأغنية ظاهرة ستستمر لعدة سنوات فى الأغنية السينمائية بصفة خاصة ، والأغنية بشكل عام فى مصر والبلاد العربية . وصارت الأغنيات خفيفة ليست فقط بلا معنى ، بل تدخل على حيواتنا الكثير من الألفاظ الغربية التى تناسب عصر الانفتاح والخصخصة .



إعلان دعائى لفيلم ظهور الإسلام عن قصة طه حسين باشا

الفصل الثانى والثلاثون



العابرون فى السينما الغنائية

السينما كائن غنائى

ومن الصعب حصر أسماء كل من غنوا فى هذه السينما ، كل فى فصل وحده، وذلك لكثرة هذا العدد من المطربين الذين مروا بالسينما ، ونقصد بهم المطربين الذين عملوا بالغناء لفترة محدودة عابرة أى أنهم غنوا فقط بشكل غير طويل المدى .

وسوف نطلق على هؤلاء تعبير " العابرون " على الغناء بالسينما ، وليست هناك قاعدة تربط فيما بينهم فهم حالات لكل منهم سماته الخاصة وتكوينه فحورية حسن تختلف تجربتها بالطبع عن مها صبرى ولبلة ، ومحمد نوح ظهر فى فترة جاءت بعد عبد اللطيف التلبانى فى عالم الغناء السينمائى ، ولأحمد عدوية كمطرب شعبى ظروفه التى ظهر فيها على الشاشة ثم اختفى .

العابرون فى السينما الغنائية _____ أبطال المشهد الغنائى

وهؤلاء العابرون ظهوروا فى أجيال وعقود مختلفة ، مثل " نادرة " و "فايدة كامل " فى بداية عصر السينما . ظهرت فايدة كامل فى نهاية الأربعينات فى أفلام متعددة كمغنية ، مما يجعلها تمثل حسب الطلب ، وفى فيلم " على أد لحافك " لفؤاد شبل غنت أغنيتين ، الأولى زى القمر من كلمات مصطفى عبد الرحمن ، وألحان فريد غصن ، والثانية "يا أم الخدود" من ألحان يوسف صالح التى تقول فيها :

يا أم خدود أحمر م القوطة	يا عروسة يا نوسة يا نفوسة
اتهنى يا بطة يا قطقوطة	ومن عيوننا محروسة
الخصر ما شاء الله الحافظ الله	كحلة وملفوفة
وبياضك بوظ على الفلة	خلاها مكسوفة

ولكننا سنبدأ الحديث من خلال حورية حسن ولبابة اللتين ظهرتتا فى نفس السنوات كانت الأولى فتاة ناضجة ، والثانية طفلة صغيرة ، خفيفة الظل تقوم بالتقليد ولا تعد مطربة ، لكنها تغنى من فيلم لآخر ويجمع بين الاثنين أنهما بدأتا الغناء وهما طفلتين .

لكن حورية حسن بدأت الغناء فى الإذاعة فى بداية الخمسينات حيث أجادت الأغنية الشعبية والموال حيث يقطر من كلمات الأغاني ألفاظ شعبية مثل " يا ناعمة يا غريبة " وهو اسم إحدى أغانيها الشهيرة و"يا أهل حنتتا" . ولذا فإن محمد الكحلاوى قد استعان بها وقدمها فى بعض أفلامه منها " الصبر جميل " إخراج نيازى مصطفى ، وقد ظهرت فى العديد من الأفلام كفتاة تسكن فى الأحياء الشعبية تغنى من الشرفة ويسمعا الجيران ولم نرها قط تقوم بدور مطربة محترفة وقد قامت ببطولة سينمائية واحدة فى فيلم " شمشون ولبلب " لسيف الدين شوكت عام ١٩٥٢ .

أبطال المشهد الغنائى _____ العابرون فى السينما الغنائية

وقد كتب سامى السلامونى عن حورية فى هذا الفيلم أنها : " لوزة ،
حسنا الحارة التقليدية التى تدور حولها المعارك عادة بين البطل والشرير ،
وهى فى هذا الفيلم المطربة حورية حسن التى كانت لها بعض المحاولات
السينمائية عندما كان الغناء جواز المرور المضمون إلى التمثيل . ثم هى
ابنة عبد الوارث عسر صانع الأحذية الجشع ومحرك الشر فى هذا الفيلم " .
وفى فيلم " الصبر جميل " لنيازى مصطفى ١٩٥١ غنت حورية مع
محمد الكحلاوى أغنيات عديدة منها " لا تصيبك عين " من ألحانه
وكلمات كمال محمد :

لا تصيبك عين لا تصيبك عين أنا قلبى عليك من حسد العين
دارى هواك من كل عزول دا اللى عشق عمره ما بيقول

كما غنت أغنية قصيرة باسم " سيب الدموع " لنفس المؤلف وألحان
الكحلاوى :

سيب الدموع يا عين ع الخدود تجرى واللى جرى يا عين كان عليه بدرى
يا رب يا مطلع على الغيب وأسرارى انت اللى عالم بحالى وبلوتى ونارى
وفى فيلم " حياة امرأة " لزهير بكير ١٩٥٨ غنت حورية أغنيات
قليلة باعتبارنا لسنا فى فيلم غنائى مثل " يا حلو مالك " من ألحان بليغ
حمدى تقول فيها :

يا حلو مالك	ظلمت حالك	ولا خدت بالك
يا حلو طيرك	لايف بغيرك	وخذ بالك
	يا حلو مالك	

وفى هذا الفيلم غنى أيضا شفيق جلال أحد أشهر العابرين بالغناء فى .. السينما المصرية والذى غنى فى الكثير من الأفلام الأولى دون أن يؤدى مشهدا تمثيليا واحدا ، ومنها على سبيل المثال " انتصار الإسلام " ١٩٥١ . ورغم أن شفيق جلال قد غنى فى ٦٩ فيلما كما أشار إلى ذلك محمد قابيل فى موسوعة الغناء المصرى ، فإن أغنياته الشهيرة الأولى قد لمعت أكثر فى الإذاعة مثل " شيخ البلد " لكنه اشتهر فقط كمغنى سينمائى من خلال أفلامه التى عملها فى السبعينيات مثل " حكايتى مع الزمان " و " خلى بالك من زوزو " و " بمبة كشر " و " بالوالدين إحسانا " وهى كلها مع حسن الإمام .

أما فى فيلم " حياة امرأة " السابق الإشارة إليه فهو يغنى من ألحان إبراهيم حسين " علشان خدك " :

غلو علينا التفاح	علشان خدك يا جميل
ولا حد معاك مرتاح	ونميل وانت ما بتميل
غلو علينا التفاح	
وأنا فاكرو وانت نسيت	فيه بيننا كلام وحديث
بغرامه ولا فى الحوايت	وظلمنى هواك ورضيت

وفى " خلى بالك من زوزو " لم يغن بمفرده كالعادة وإنما أدى استعراض يحمل نفس العنوان . كما تكرر نفس الأمر فى فيلم بمبة كشر ١٩٧٤ .

والعابرون فى السينما الغنائية كثيرون العدد وسوف نتوقف هنا عند مطربة قامت بفيلم واحد ولا أكاد أنكر أن أحدا يعرف اسمها وهى "عالية" فى فيلم " حبيبتي سوسو " لنيازى مصطفى ١٩٧١ . ورغم أنها لم تغن وحدها فى الفيلم إذ كان هناك عزيز عثمان ولبلبة لكن اسمها كان بارزا فى

أبطال المشهد الغنائى _____ العابرون فى السينما الغنائية

الأفيشات إلى جوار أبطال الفيلم مثل إسماعيل يس ومحسن سرحان وليلى فوزى ، وفى هذا الفيلم غنت عالية أربع أغنيات هى " آه من الآه " كلمات حسن توفيق وألحان عبد الغنى الشيخ و " مين قذك " كلمات وألحان عبد الغنى الشيخ و " أروح لمين " كلمات وألحان يوسف صالح ، والغريب أن زكريا أحمد قد لحن لها أغنية " حبيبك " من تأليف جليل البندارى التى تقول فيها :

حبيبك قبل ما أشوفك وح أجرب حظى وياك
ومنايا فى يوم ألمح طيفك واتهنى ولو لحظة معاك

حبيبك

حبيبك من قلبى وخايفة ما تردش على اللي ح اقولهولك
وان كنت أكتب مش عارفة على فين يا حبيبى أبعتهولك

فى هذا الفيلم ظهر عازف الكمان عزيز الشوا كممثل لأول مرة ، كما ظهرت لبلبة أيضا لأول مرة وقد توجت برعاية ضخمة كطفلة معجزة وقد جاء فى ملخص الفيلم الذى وزع مع كراسية الدعاية : " لبلبة طفلة لها من اسمها أكبر نصيب فهى لبلبة فى الكلام والحركة برغم صغر سنها إنها ابنه حازم بك وشقيقتها سوسو الفتاة الساحرة الجمال ولها عم يعمل خبيرا فى الإذاعة " وقد امتلأ هذا الكراس بكلمات تقريز فى لبلبة مثل " طفلة عجيبة ترقص وتغنى " " وتدهشك لبلبة بتمثيلها العجيب " وبالفعل فإن الفتاة الصغيرة غنت لنفسها أغنية باسم " لبلب " من كلمات أبو السعود الإبيارى وألحان على فراج وردت فيها :

لبلب لباليو لبلوبة سنة أولى ولكن لهلوبة

لبلب لباليو لبلوبة

أنا بنت حدقة وجنية معجونة بمية عفاريت

وأنا لسة بوأوأ بأغنية	راضعة يا واد عصير ديناميت
كانت ماما	تقولى هوو
أقول يا ندامة	نوو نوو نوو

ومن الواضح أن الناس نظروا إلى لبلبة باعتبارها صورة مشابهة لفيروز التى لمعت كطفلة فى " ياسمين " مع " أنور وجدى " لكن لبلبة لم تجد فى طفولتها طريقا للبطولة السينمائية حتى مع أنور وجدى نفسه الذى عملت معه فى " أربع بنات وظابط " فراحت تغنى مع كل من نعيمة عاكف ورجاء وعواطف أغنيات مثل " يارب يندلق العدس وينكب " كما قدمت فقرة بالغة الطرافة قلدت فيها المطربين والتى سبقتها إلى ذلك فيروز فى دهب لكن لبلبة كانت أطول عمرا من قرينتها ومناقتها وعملت لأكثر من ثمانية وأربعين عاما فى السينما ، كانت تغنى أحيانا فى الأفلام مثلما حدث وهى شابة فى مقتبل العمر فى " النغم الحزين " لحسن الصيفى ١٩٦٠ و" قاضى الغرام " لنفس المخرج ١٩٦٢ و" بنت بديعة " لحسن الإمام ١٩٧٢ وقد تباين الغناء فى الأفلام التى عملت بها لدرجة أنها توقفت تمام عن الغناء فى أفلامها الأخيرة طوال الثمانينيات والتسعينيات ولكن هذا لم يحدث فى حياتها الفنية حيث غنت " يا بتاع القرقزة " و" جدا جدا " و" جوزى بسلامته " كما غنت للأطفال .

وفى فيلم " النغم الحزين " غنت لبلبة بمفردها فى فيلم "النغم الحزين" أغنية ظلمته مرة واحدة التى تقول فيها :

ظلمته مرة واحدة	هجرنى نوبة واحدة
عايزنى أروح أحايله	بيقول إنه حبيبي



محمد قنديل أحد العابرين فى السينما الغنائية فلم يودى أى بطولة سينمائية

كما قدمت استعراضا قلدت فيه أهل الفن فى تلك الفترة ومنهم ماجدة ، عبد
الحليم حافظ ، صباح ، شادية ، محمد عبد المطلب ، فريد الأطرش حيث تقلد ماجدة
مرددة :

ألو عبد الحليم .. اتأخرت كده ليه .. طول النهار فى الاستديو .
والليل كمان ؟ حرام عليك .. دا انت عيان يا عبده ...
والعشا حضرته ميت مرة .. ولا انت عايز تعبرنى وتيجى ...
علشان نتعشى .. عيشتى مرار .

نقول لبلة فى بداية هذا الاستعراض " أهل الفن " الذى كتبه إبراهيم عاكف
ولحنه على اساعيل :

أهل الفن اللى انت عاوزهم	أصحاب الشهرة الفنية
لو يتجوزوا يوم بعضيهم	تبقى حياتهم حلوة هنية
أو يتفرقوا فى الحال	وحياتهم تبقى محال

أهل الفن

لو شفنا يوم مثلا ماجدة	عبد الحليم متجوزها
وفى شقة واحدة اتوجدوا	يسعدنا ولا ينرفزها
ما تيجوا تتمشوا	وتشوفوا حالهم ويايا

وفى الخمسينيات لمع اسم محمد قنديل كمطرب خارج الأفلام وكانت
السينما تستعين به من وقت لآخر للغناء فقط فى الأفلام وفى عام ١٩٥٢
غنى فقط فى فيلم " من عرق جببنى " إخراج فرنشيو كما غنى فى " عبيد
المال " لفطين عبد الوهاب^(١) و " عزيزة " لحسين فوزى ولكنه راح يمثل
وظهر فى أغلب أحداث فيلم " صراع فى النيل " لعاطف سالم ١٩٥٩ وهو

^(١) هو الفيلم الذى غنى فيه خمسة من العابرين فى الغناء السينمائى مثل شفيق جلال ، عادل
مأمون ، عصمت عبد العليم ، وبديعة صادق .

المخرج الذى قدمه أكثر من مرة حيث غنى إحدى أشهر أغنياته " يا حلو صبح " فى فيلمه " شاطئ الأسرار " ١٩٥٨ :

يا حلو صبح يا حلو طل
يا حلو صبح نهارنا فل
من أد إيه أنا باستناك
وعينى ع الباب والشباك
عشان أقولك واترجاك
يا حلو صبح يا حلو طل

ولم يكن محمد قنديل ممثلاً ، وهو فى هذه الأفلام رغم أن يغنى أغانى عاطفية فإنه قام فى فيلمى عاطف سالم بدور مراكبى يغنى كلما طلب منه المخرج أن يفعل ذلك .

وفى نهاية الخمسينيات لمعت مها صبرى كمغنية إذاعية من خلال أغنيات " أد إيه حبيبك انت أد إيه " وهى أطول المطربات حياة فى السينما فى الستينات حيث عملت فى أفلام خفيفة كثيرة لكن الغريب أنها توقفت عن الغناء فى السبعينات وفى قائمتها التى أمامنا واحد وعشرين فيلماً بين عامى ١٩٥٩ و ١٩٨٣ ومن هذه الأفلام التى غنت فيها " أحلام البنات " ليوסף معلوف ، و " عودة الحياة " لزهير بكير و " حسن وماريكا " لحسن الصيفى وكلها عام ١٩٥٩ ، ثم " حب وحرمان " لحسين فوزى " لقمة العيش " لنيازى مصطفى عام ١٩٦٩ و " حب وعذاب " و " أنا العدالة " لحسين صدقى عام ١٩٦١ و " حلوة وكداية " لحسين فوزى عام ١٩٦٢ كما غنت أمام محرم فؤاد فى الفيلم اللبنانى " حكاية غرام " لمحمد سلمان ١٩٦٣ وقامت بدور العروس فى فيلم " منتهى الفرح " لمحمد سالم عام ١٩٦٣ وغنت أشهر أغنياتها " ما تزوقينى يا ماما " ثم بدأت تقلل من أغنياتها فى أفلام مثل " العمر أيام " و " بين القصرين " وبقية أفلامها فى السبعينات مثل " دنيا " و " السكرية " وغيرها .



مها صبرى ويحى شاهين فى لقطة من فيلم " بين القصرين "



أسمهان وصوت صдах فقدناه مبكرا

أبطال المشهد الغنائى _____ العابرون فى السينما الغنائية

ويعتبر حسن الصيفى هو أبرز من استفاد من أول قطفة نجاح لمها صبرى فقدمها فى العديد من الأفلام هى " حب وعذاب " و " اسماعيل يس فى السجن " و " حسن وماريكا " وقد اتسمت مها صبرى بجمال أخاذ وخفة دم وشكل مقبول جعل السينما تقبل عليها لكنها أعطت ظهرها للسينما فى فترة تألقها بسبب زواجها من اللواء على شفيق أحد ضباط ثورة ٢٣ يوليو .

كما نلاحظ فإن أغلب الأوار التى لعبتها اتسمت بالكوميديا رغم أنها لم تكن كوميدية مثل سعاد مكاوى فإن وجودها كان يكسب المشهد بهجة وقد انعكس ذلك على أغانيها فى الأفلام فهى لا تغنى هنا فى حفلات أو أمام ميكروفون بل فى أجواء مبهجة يستدعى أن تمثل وتتدلل مثلما فعلت فى فيلم " حسن وماريكا " حيث تغنى من ألحان سيد مكاوى :

أوعى باللا سيبنى باللا
قد إيه حيرنى حبك يعلم الله

وأىضا فى أغنية " شبك القلب " من نفس الفيلم وهى من ألحان منير مراد :

شبك القلب وشغل العين واللى بحبه فداه الاتنين
بس عزولى أمانة قولولى ماله ومالنا وجالنا منين

وقد قامت فى هذا الفيلم بدور الفتاة الجميلة التى يتنافس على حبها اثنان من الأصدقاء وتحاول إقناع أبيها بأن يوافق على الزواج من أحدهما لكنه يود ان يزوجها من شخص آخر خواجه مثلها إلى أن يتم اكتشاف أنها مصرية وليست يونانية .

وفى فيلم " اسماعيل يس فى السجن " كساها الفيلم بهوم لا تناسب طبيعتها السينمائية وذلك لأنها تؤدي دور زوجة دخل زوجها السجن ولكنها غنت ما يناسبها كمطربة خفيفة مثل " يا حنين " من ألحان محمد فوزى ، و " الدلال " ألحان بليغ حمدى ، و " بق ياقلبي " ألحان محمد الموجى :

دق يا قلبى دق ما تبطلش دق
خلى حبيبى يرق وخلقى عزولى يطق

وفى فيلم " حب وعذاب " عادت مرة أخرى إلى الأجواء الكوميدية ،
فغنت من ألحان بليغ حمدى أغنيتين هما " آه منه آه " و " خد لما أقولك "
وفى هذه الأغنية شددت مها صبرى من المرات الأخيرة فى ملهى ليلى أمام
جمهور تردد فى الكوبليه الأخير :

مریت فى مرة ورمیت له نظره
ونور شفایفك دایب فى ابتسامتك
أنا قلت یجرا اللى ح یجرا مادام فى قلبى زادت غلاوتك
ومادام بحبك وانت عاجبنى مین راح یلومنى ولا یعاتبنى

وكما أشرنا فإن مها صبرى ظهرت فى زمن غسق السينما الغنائية ،
ولم يكن حسين فوزى فى أحسن حالاته وهو يعمل لها أفلامه الأخيرة وكما
هو ملاحظ فإنها كانت يمكن أن تعطى الكثير خاصة فى الكوميديا الغنائية .

وفى الستينات لمع اسم عبد اللطيف التلبانى الذى لمع فى البداية فى
أغنية وطنية أداها فى أعياد الثورة معروفة باسم " من فوق برج الجزيرة
الله الله على سحرها " كما لمع فى الأغنية العاطفية " اللى روحى معاه ..
بيقولولى أنساه " ألحان محمد الموجى .. وما لبثت السينما أن اختطفته
ليعمل فى فيلم " نمر التلامذة " وفيه يغنى أغنية سبق لعبد الحليم حافظ أن
غنى نفس معانيها حول نجاح الطلاب وهى " افرحوا يا حبايب " :

افرحوا يا حبايب لفرحنا
النمر أهى بانن ونجحننا



نعيمة عاكف فى لقطة من فيلم " النمر "



أحمد زكى ومصطفى قمر فى لقطة من فيلم " البطل "

ولم يطل عمر عبد اللطيف التلبانى فى السينما ، رغم أنه عاد فى عام ١٩٨٤ لينتج فيلمه " درب اللبانة " وغنى فيه أغنيات حديثة واضطلع بالبطولة أمام شريهان وهناء ثروت حول عالم فن الغناء والفن التشكيلى .. لكن التجربة لم تترك أثرها فى السينما .

فى السبعينات لمع اسم محمد نوح فى عالم الغناء الشبابى وأداء ألحان سيد درويش والغريب أن علاقة نوح بفن السينما كممثل بدأت قبل أن يصبح مطربا حيث رأيناه فى أفلام عديدة كممثل فقط ، منها " الزوجة الثانية " لصالح أبوسيف ١٩٦٧ و " السيد الباطى " لتوفيق صالح عام ١٩٦٩ ثم راحت السينما تقدمه فى العديد من الأفلام كبطل مطلق ، فى أعمال غنائية منها فيلم " المزيكا فى خطر " لمحمود فريد ١٩٧٦ والذى كتب عنه د. عبد المنعم سعد فى كتابه " السينما المصرية فى موسم " (الكتاب التاسع) : " إن السينما المصرية افتقدت الفيلم الاستعراضى الغنائى بعد محمد فوزى وأنور وجدى ، وممرت السنوات وظلت الأفلام تتوالى دون ظهور هذه النوعية . وإذا كان (مولد يا دنيا) يقترب من الفيلم الغنائى الاستعراضى إلا أن .. (المزيكا فى خطر) هو فعلا فيلم استعراضى غنائى .. ومن هنا لم يهتم بالموضوع الذى يتناوله . فقد رأينا كثيرا فى أفلام فريد الأطرش من خلال قصص المطرب المكافح الذى تعترضه عقبات وينجح فى النهاية . العناصر الفنية التى تكفل نجاح الفيلم الاستعراضى متوفرة : الاستعراض صفاء أبو السعود ولبلبة الغناء وألحان منير مراد ومحمود الشريف . مع الصوت الجديد محمد نوح ويكور الاستعراضات فيه ثراء ومع كل هذه العناصر أعرض الجمهور عن الفيلم " ؟

ويقول الناقد في مكان آخر من نفس المقال : " محمد نوح فنان ولكن لا أعتقد أن إمكانياته الفنية التي نقرأها جميعا تتسع لبطولة فيلم استعراضى " .

ومن الواضح أن أغنيات الفنان خارج الفيلم مثل " مدد شدى حيلك يا بلد " و " الله حى " لم تشفع للمطرب أن يعود مرة أخرى إلى السينما ، والغريب أنه قد ترك الغناء فيما بعد وكون فرقة من أبنائه ووضع العديد من موسيقى الأفلام منها فيلم " المهاجر " .

أما آخر هذه الأسماء وليس كلماتها الختامية فقد تمثلت فى أحمد عدوية الذى اعتبر ظاهرة غنائية من خلال أغنيات حطمت شكل الأغنية الوقور ، ومنها " السح الدح امبو " و " سلامتها أم حسن " و " حبة فوق و حبة تحت " و " زحمة يا دنيا زحمة " و " كركشجى دبح كبشه " و " كله على كله .. لما تشوفه قول له " .

وبعض هذه الأغنيات من تأليف السيد بيرة وألحان الشيخ طه ولا شك أن السينما يجب أن تستفيد من نجاح هذه الظاهرة بدرجات مختلفة وكانت البداية فيلم " خدعتنى امرأة " للسيد طنطاوى ١٩٧٩ والذى غنى فيه أغنيته الشهيرة " حبة فوق و حبة تحت " وانكر أن أحد الأشخاص قال لى يوما إنه لم يفهم ماذا يقول عدوية فى الأغنيات لكنه فهم حين رأى هذه الأغنية فى الفيلم أن الحبة هنا مقصود بها الفول المدمس و " فوق " تعنى للناس اللى فوق ، و " تحت " تعنى للناس اللى تحت .

وينتمى أحمد عدوية بالطبع إلى المناطق الشعبية التى يغنى لها لذا فإن أغلب الأفلام التى عمل فيها تدور أحداثها فى هذه المناطق ومنها بالطبع " خدعتنى امرأة " حيث هناك مصبغة تملكها امرأة ترمى شباكها على محام يمتلك مكتبا فى المنطقة . وقد كتب الناقد محمد ذهنى فى مجلة

" الشبكة " عن هذا الفىلم " لم يكن هناك مبرر درامى لأن يقدم صاحب المقهى الشعبى المغنى أحمد عدوىة تلك الوصلات الغنائىة الطوىلة إلى جانب " وصلة " الرقص الشرقى المعتادة " .

وهناك فرق كبرى بين محمود شكوكو الذى كان أول من غنى " السح الدح امبو " وبين عدوىة الذى لم يحظ بأى جاذبىة فى السىما فهو لا يتمتع بمواهب تمثىلىة بالإضافة إلى أن أغلب الأفلام التى عمل بها اتسمت بتفاهة وسطحىة منها (٤ / ٢ / ٤) لأحمد فؤاد ١٩٨١ و" مخيمر داىما جاهز " و" حسن بىه الغلبان " و" مطلوب حىا أو مىتا " و" رجل فى سجن النساء " ولم يزد دور عدوىة فى هذه الأفلام عن كونه الشخص الذى يظهر فجأة أثناء الحدث كى يغنى ثم يختفى ولم تكن مخارج ألفاظه وحروفه واضحة وهو ينطق الحوار لذا لم يسند إليه أحد أدوار رئىسىة ، سوى بركات فى " حسن بىه الغلبان " بركات الذى قدم شادىة وسعاد محمد وعبد الحلىم حافظ فى أحسن حالاتهم الغنائىة السىمنائىة .

المؤلف فى سطور

- * محمود قاسم
- من مواليد الإسكندرية فى ٩ يوليو ١٩٤٩ .
- حصل على بكالوريوس زراعة عام ١٩٧٢ من جامعة الإسكندرية .
- كاتب متعدد الأنشطة ، فهو روائى ، ومترجم ، وكاتب مسرحى ، وإذاعى ، وناقد ، وباحث أدبى وسينمائى ، وله العديد من المؤلفات فى مجال ثقافة الطفل .
- حاز على جائزة النقد الأدبى مرتين . من المجلس الأعلى للثقافة ، عامى ١٩٨٣ ، ١٩٨٥ .
- حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى أدب الأطفال عام ١٩٨٨ .
- من رواياته : " لماذا " ١٩٨١ ، " أوديسانا " ١٩٨٢ ، " الثروة " ١٩٨٣ ، " البديل " ١٩٨٧ ، " وقائع سنوات الصبا " ١٩٩٤ ، " زمن عبد الحليم حافظ " ١٩٩٦ .
- من دراساته الأدبية : " الرواية اليهودية فى الولايات المتحدة وفرنسا " ١٩٨٦ ، و " الخيال العلمى أدب القرن العشرين " ١٩٩٣ ، و " الأدب العربى المكتوب بالفرنسية " ١٩٩٧ .
- من دراساته السينمائية : " الاقتباس فى السينما المصرية " (طبعة رابعة ١٩٩٧) . " جواسيس الأدب . جواسيس السينما " ١٩٩٦ ، " الحب فى السينما المصرية " ١٩٩٦ . " الأدب فى السينما المصرية " ١٩٩٧ . " لغة العنف فى السينما " ١٩٩٧ .
- من الموسوعات التى أشترك فى تأليفها : " موسوعة الأفلام العربية " ١٩٩٤ . " موسوعة جائزة نوبل " ١٩٩٦ ، " موسوعة الممثل فى السينما المصرية " ١٩٩٧ .
- من مؤلفاته فى كتب الأطفال : " أجمل حكايات البحر - العملاق - حكايات سينمائية مثيرة - بستان الحكايات - مغامرات رأفت الهجان - شارلى المتشرد - آلة الزمن العجيبة - حكايات غيرت الدنيا (دار الهلال)
- * أعرف عصرك (٥ كتب - دار الهلال)
- * الغاز الشروق (٢٠ كتاب - دار الشروق)
- * خيال × خيال (٦ كتب - دار الشروق)
- * حكايات سينمائية مثيرة (١٠ كتب - مركز الكتاب)
- * أجمل حكايات الدنيا (٥٠ كتاب - نهضة مصر)
- * طه حسين - حسين القبانى (دار المعارف)
- * مغامرات آلة الزمن (هيئة الكتاب)

المخرج والكاتب السينمائي الدكتور / مذكور ثابت .

- أستاذ بقسم الإخراج بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة ، ويشغل حاليا منصب رئيس المركز القومى للسينما.
- من مواليد قرية كوم أشقاو بطما / سوهاج فى ٣٠ / ٩ / ١٩٤٥ .، وتلقى مراحل تعليمه بشبرا فى القاهرة .
- تخرج ضمن الرعيل الأول من المعهد العالى للسينما بحصوله على بكالوريوس قسم الإخراج دفعة يونيو ١٩٦٥ ، وكان ترتيبه الأول بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف، فعين معيدا بالمعهد فى يناير ١٩٦٦ ، ثم مدرسا فى مارس ١٩٧٢ ليكون من أوائل أعضاء هيئة التدريس بالمعهد .
- يتولى تدريس مواد : تاريخ السينما العالمية ، وبناء السيناريو ، وحرفية الإخراج السينمائي ، ويشرف على مجموعة سنوية من أفلام التخرج لقسم الإخراج والسيناريو ، وأستاذ الورشة الإبداعية فى الإخراج السينمائي ، وحلقة أبحاث قمم المبدعين السينمائيين بالدراسات العليا ، كما يشرف على حلقة الأبحاث التمهيدية الخاصة برسائل الدكتوراه فى جميع تخصصات المعهد.
- كان عضوا بارزا فى حركة السينمائيين الشباب بمصر فى الستينيات .
- كتب وأخرج أول أفلامه "ثورة المكن" فى يونيو ١٩٦٧ ، وحصل على الجائزة الأولى فى إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان الإسكندرية ١٩٦٩ ، كما حاز شهادات التقدير فى العديد من المهرجانات العالمية .
- فى أغسطس ١٩٦٩ بدأ يمارس تبنيه لاتجاه السينما التجريبية ، فكتب وأخرج "حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة" (٦٠ دقيقة) والذي عرض الجزء الثالث من فيلم "صور ممنوعة" كأول فيلم روائى للمخرجين الثلاثة الجدد حينئذ : اشرف فهمى ، محمد عبد العزيز ، مذكور ثابت، فتم اختياره للاشتراك فى مهرجان كارلو فيفارى السينمائي الدولى ١٩٧٢ .

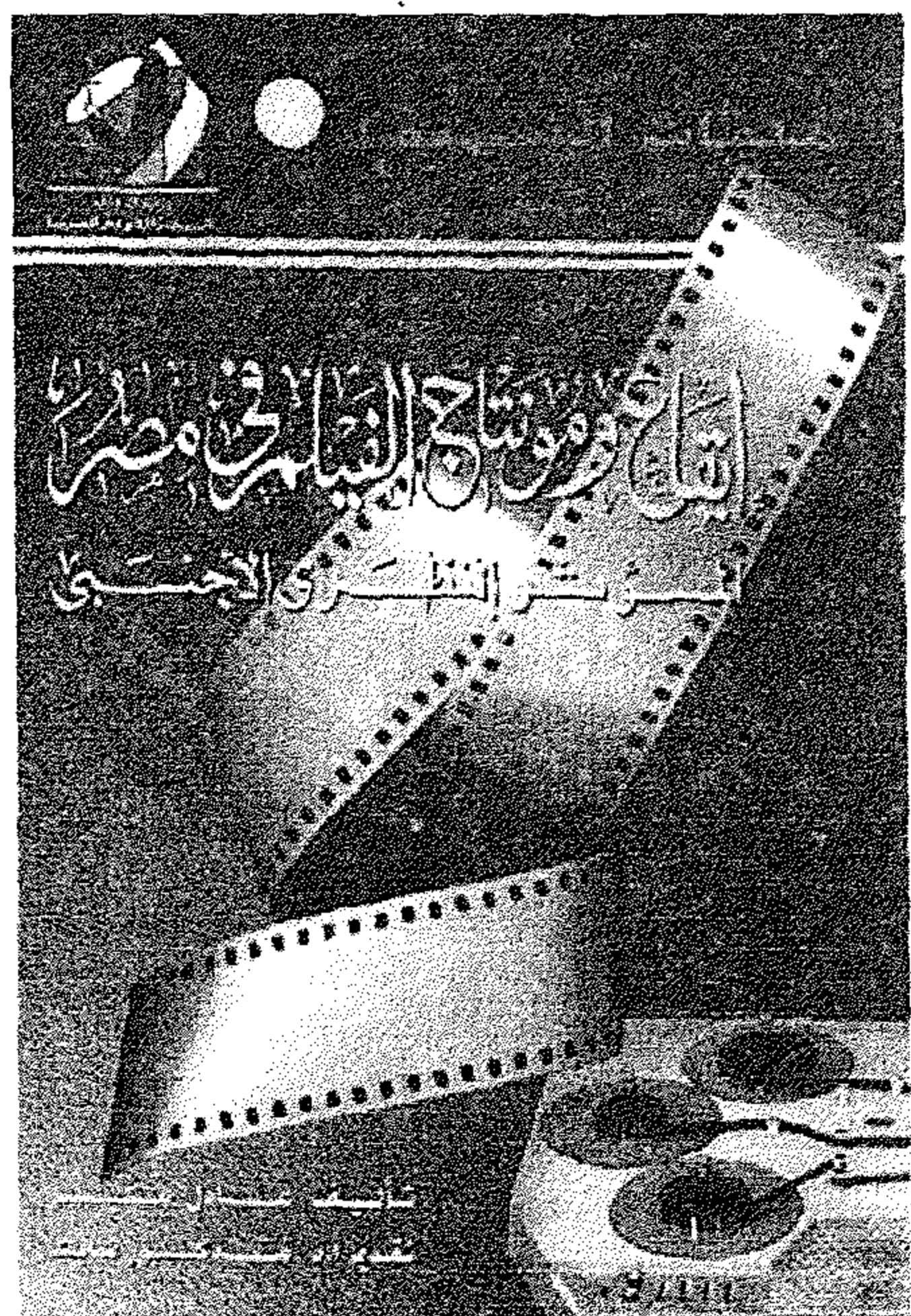
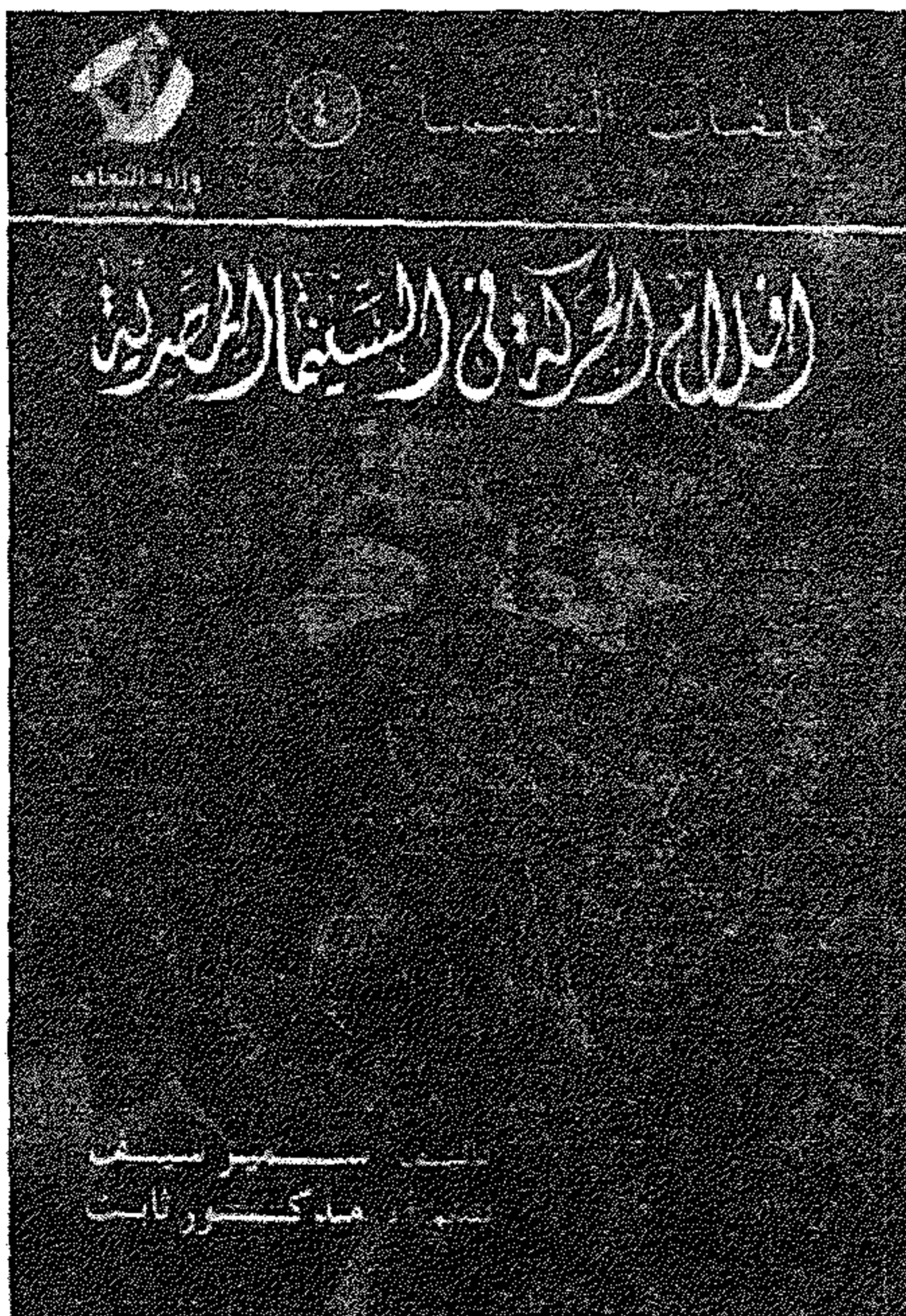
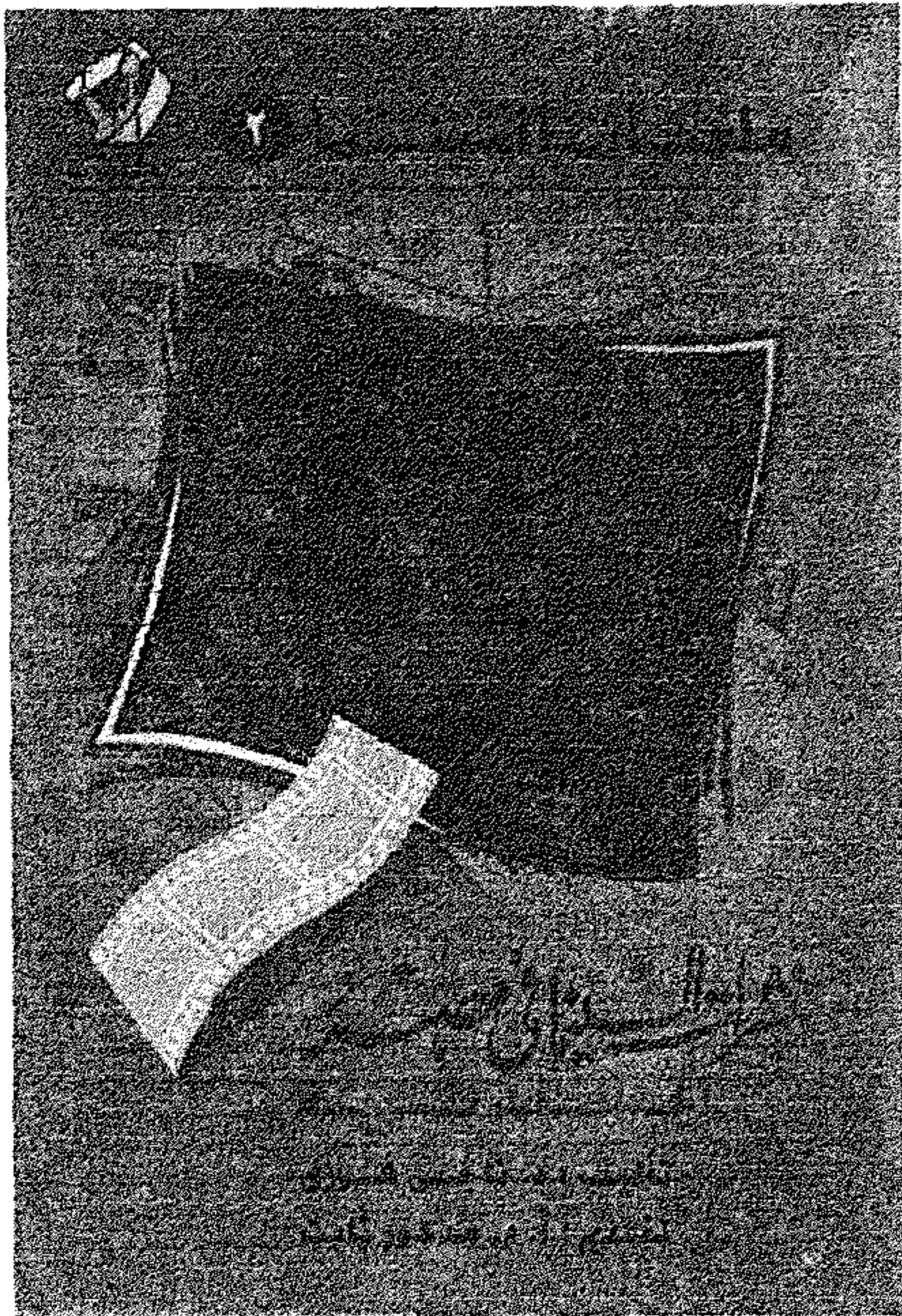
- عمل مراسلا حربيا سينمائيا على طول جبهة القتال فى فترة حرب الاستنزاف ، أثناء خدمته بالقوات المسلحة المصرية من يناير ١٩٦٨ وحتى أكتوبر ١٩٧٣ .
- فى ١٩٧٥ أخرج الفيلم الكوميدى "الولد الغبى" بطولة محمد عوض وناهد شريف وصلاح قابيل ، واعتبره درسا قاسيا فى التنازلات الفنية ، فركز على كتابة وإخراج الأفلام التسجيلية ، ومن أهم أفلامه : على أرض سيناء (١٩٧٥) ، الشمندورة والتمساح (١٩٨٠) وفيلميه الكبيرين (٦٠ دقيقة) السماكين فى قطر (١٩٨٥) ، ومذكرات بدر ٣ (٨٩ / ١٩٩٢) وسلسلة أفلام تطوير الرى فى مصر (تعليمية) ، وسحر الوثائق - فى تاريخ مصر من نهاية القرن ١٩ حتى نهاية القرن ٢٠ (١٩٩٨ - ١٣٥ دقيقة) .
- فى ١٩٨٠ اختير لعضوية أول لجنة لسينما الطفل بوزارة الثقافة ، وأشرف على إخراج وإنتاج أول ثلاثة أفلام كرتون للأطفال هى : (الحوت ، الأرقام ، الفم) وفى ٩٠ / ١٩٩١ مقرا للجنيتين التأسيسيتين لمناهج شعبتى السيناريو والإخراج السينمائى بالمعهد العالى لفنون الطفل ، وعضوا بجميع اللجان التأسيسية لبقية أقسام المعهد ، كما اختير عضوا للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان القاهرة الدولى لسينما الطفل (سبتمبر ١٩٩٢) .
- شارك لسنوات عديدة فى لجان الأنشطة السينمائية المتخصصة ، مثل لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة ، واللجنة العليا للمهرجانات ... الخ ، كما يتم اختياره لعضوية لجان تحكيم جوائز السينما ، وجائزة الدولة التشجيعية فى السينما . وقد ساهم فى التخطيط والإعداد والتنظيم لكثير من المؤتمرات والندوات والمهرجانات .
- رأس وفد مصر ومثل مصر فى العديد من المهرجانات والمؤتمرات السينمائية العالمية والمحلية .
- تم اختياره رئيسا للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان فريبورج السينمائى الدولى بسويسرا فى مارس ١٩٩٦م . وشارك فى عضوية لجنة تحكيم مهرجان باليزو الدولى الثالث عشر للفيلم العلمى بفرنسا عام ١٩٩٧ وتم اختياره رئيسا للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان أزمير السينمائى بتركيا عام ١٩٩٨ .

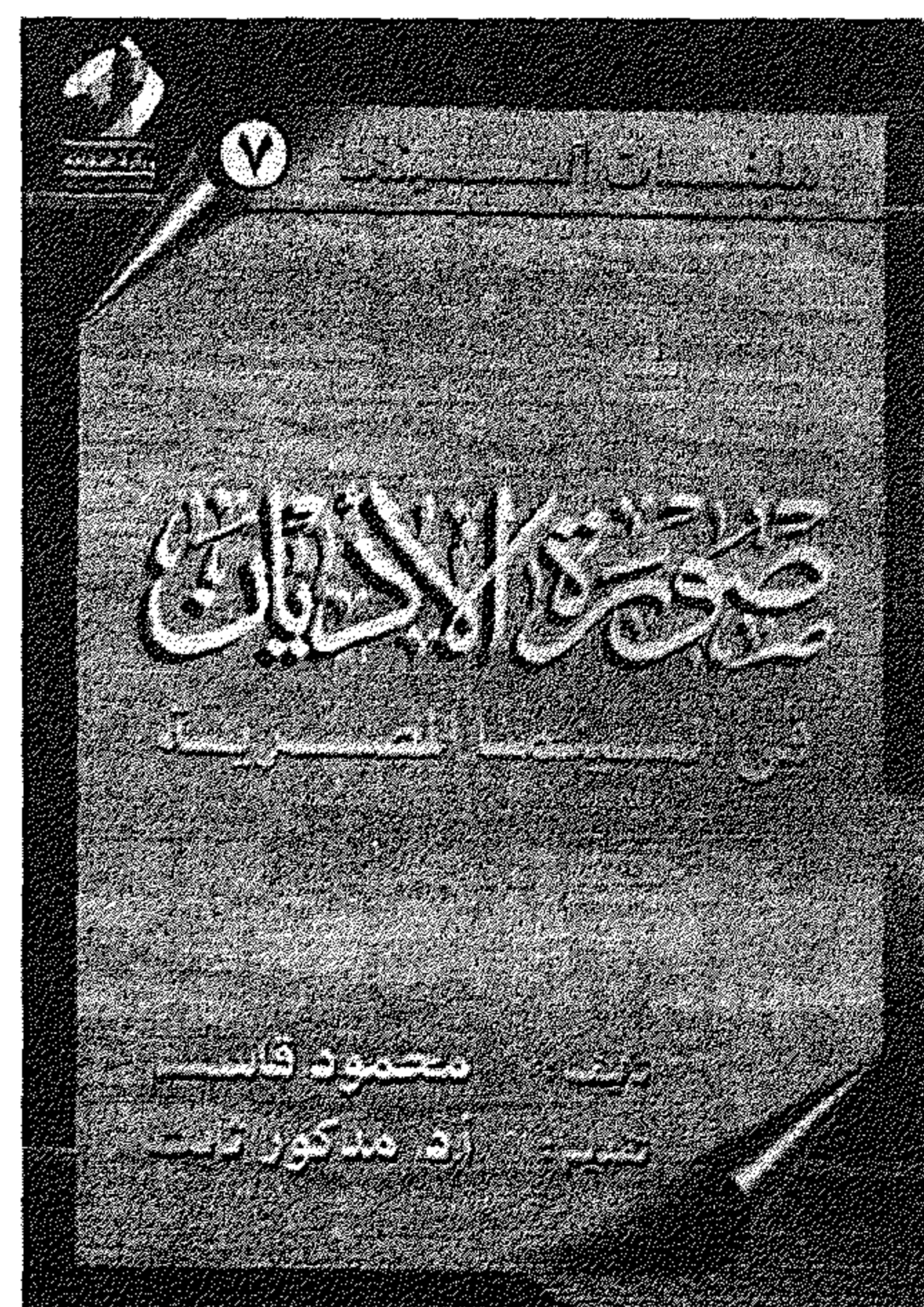
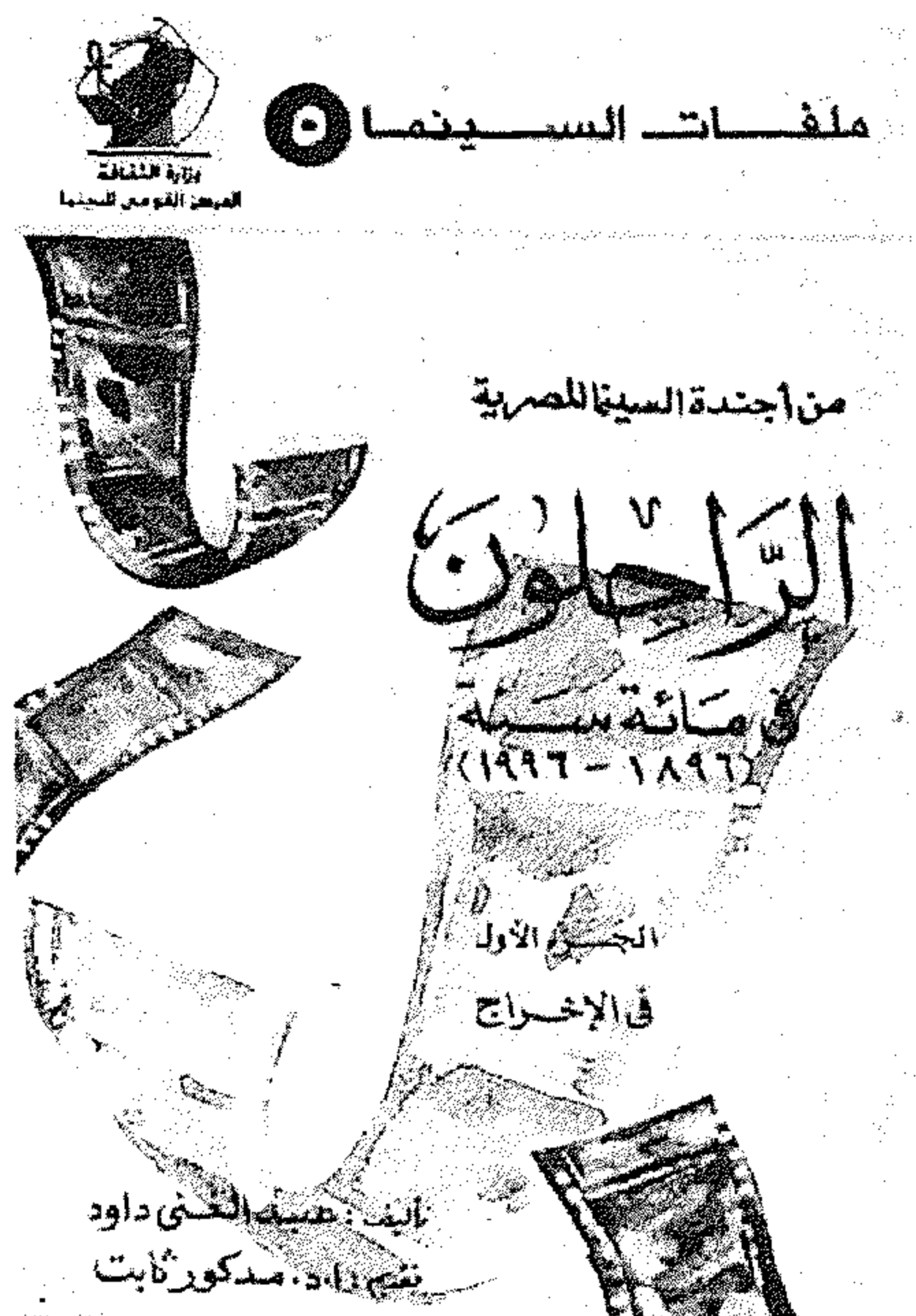
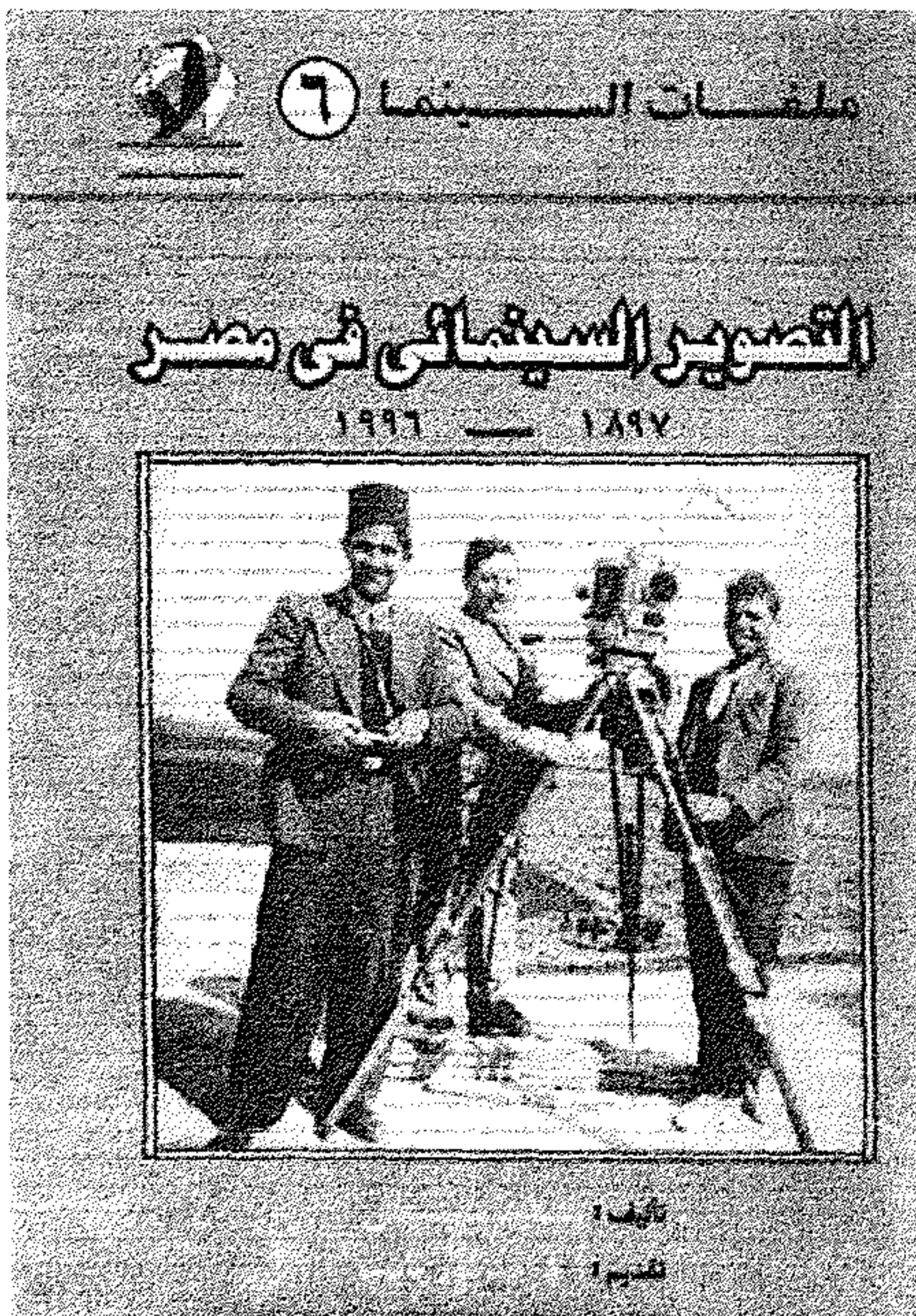
- دأبت المراكز العربية خارج مصر على الاستعانة بخبراته فى التدريس لتطوير مستويات المحترفين بالتليفزيونات العربية ، كما يستعان به كخبير قضائى للفصل فى المنازعات السينمائية التى تنتظر أمام المحاكم المصرية .
- تولى العمل " مقرر لجنة تطبيق اللوائح الجامعية بأكاديمية الفنون " .
- عمل كخبير استشارى فى لجان قراءة السيناريو بأكثر من جهة للإنتاج والتوزيع السينمائى والتليفزيونى.
- كتب ونشر العديد من الأبحاث والدراسات المتخصصة فى علم الجمال السينمائى ، والسينما المعاصرة ، والفيلم التجريبي ، كما عمل مديرا لتحرير فصلية " الفن المعاصر " التى كانت تصدرها أكاديمية الفنون ورئيسا لتحرير " دراسات سينمائية " التى أصدرها المعهد العالى للسينما.
- صدرت من تأليفه عدة كتب : " النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى " (عام ١٩٩٣م) و " الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى " (عام ١٩٩٤م) والفنان السينمائى (١٩٩٧) وكتاب " تلج فوق صدور ساخنة " (١٩٩٧) وهو سيناريو سينمائى صدر ككتاب قبل أن ينتج سينمائيا .
- يوالى الآن تكثيف أنشطة المركز القومى للسينما فى الإنتاج والثقافة السينمائية وآخرها تأسيس ونشر "ملفات السينما" التى أصدر منها عشرة كتب تضمنت مقدمات بحثية بقلمه ، بالإضافة إلى تقديم إنتاج المخرجين والسينمائيين الجدد ، وتنظيم "أسابيع الأفلام التسجيلية والقصيرة" لأول مرة فى تاريخ السينما المصرية، وتوسيع دائرة المشاركة المصرية فى الأنشطة السينمائية على المستوى الدولى .
- آخر تقدير له فى مجال الإبداع السينمائى كان حصوله على الجائزة الدولية الأولى فى إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان قرطاجنه الدولى لأفلام البحر (الدورة ٢٢ عام ١٩٩٣) وذلك عن فيلمه الكبير : " السماكين فى قطر " (٦٠ دقيقة) . وهى المرة الثانية لمصر فى الحصول على هذه الجائزة (كانت الأولى عام ١٩٧٨ للفيلم الكبير "ينابيع الشمس" من إخراج جون فينى) .

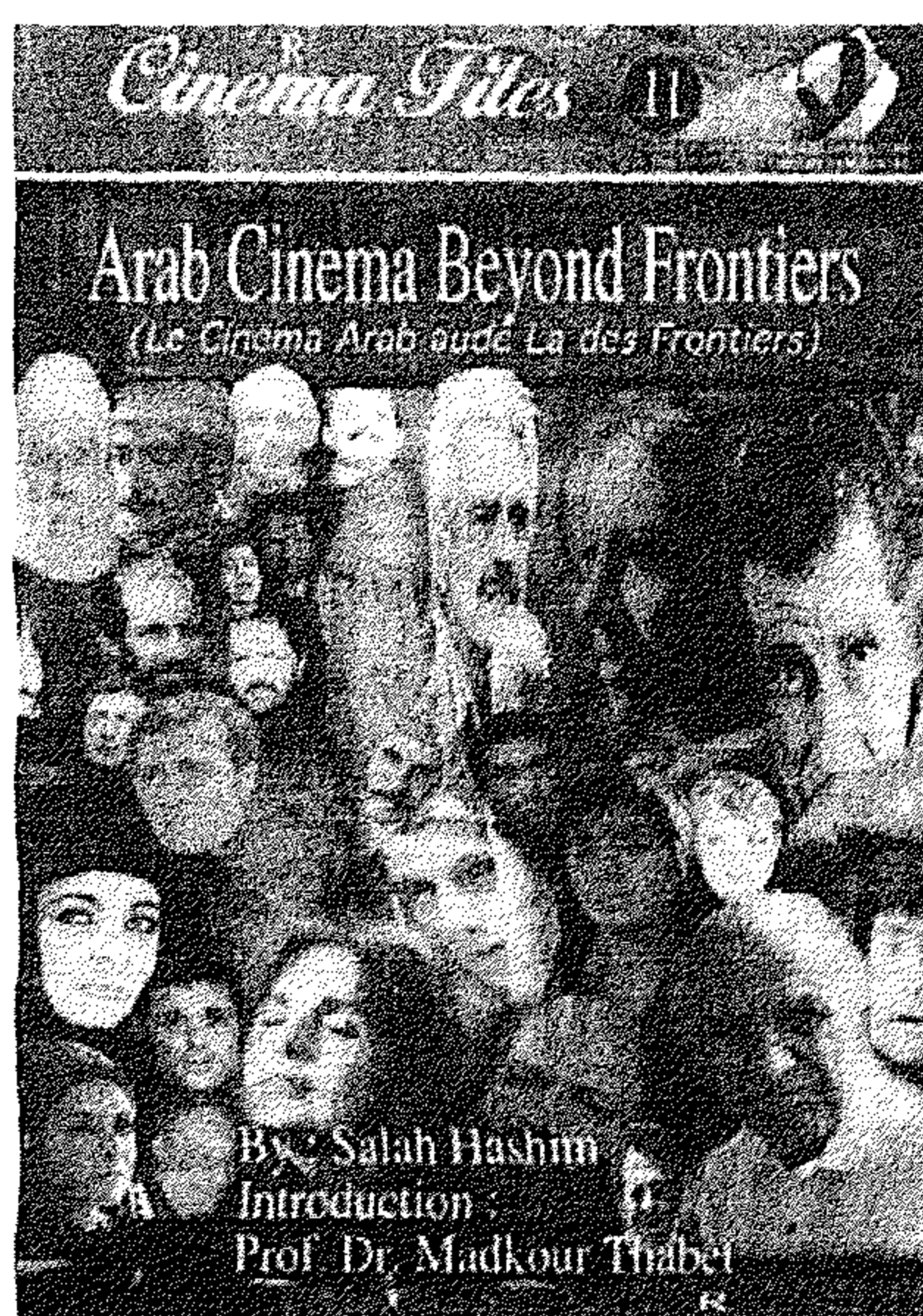
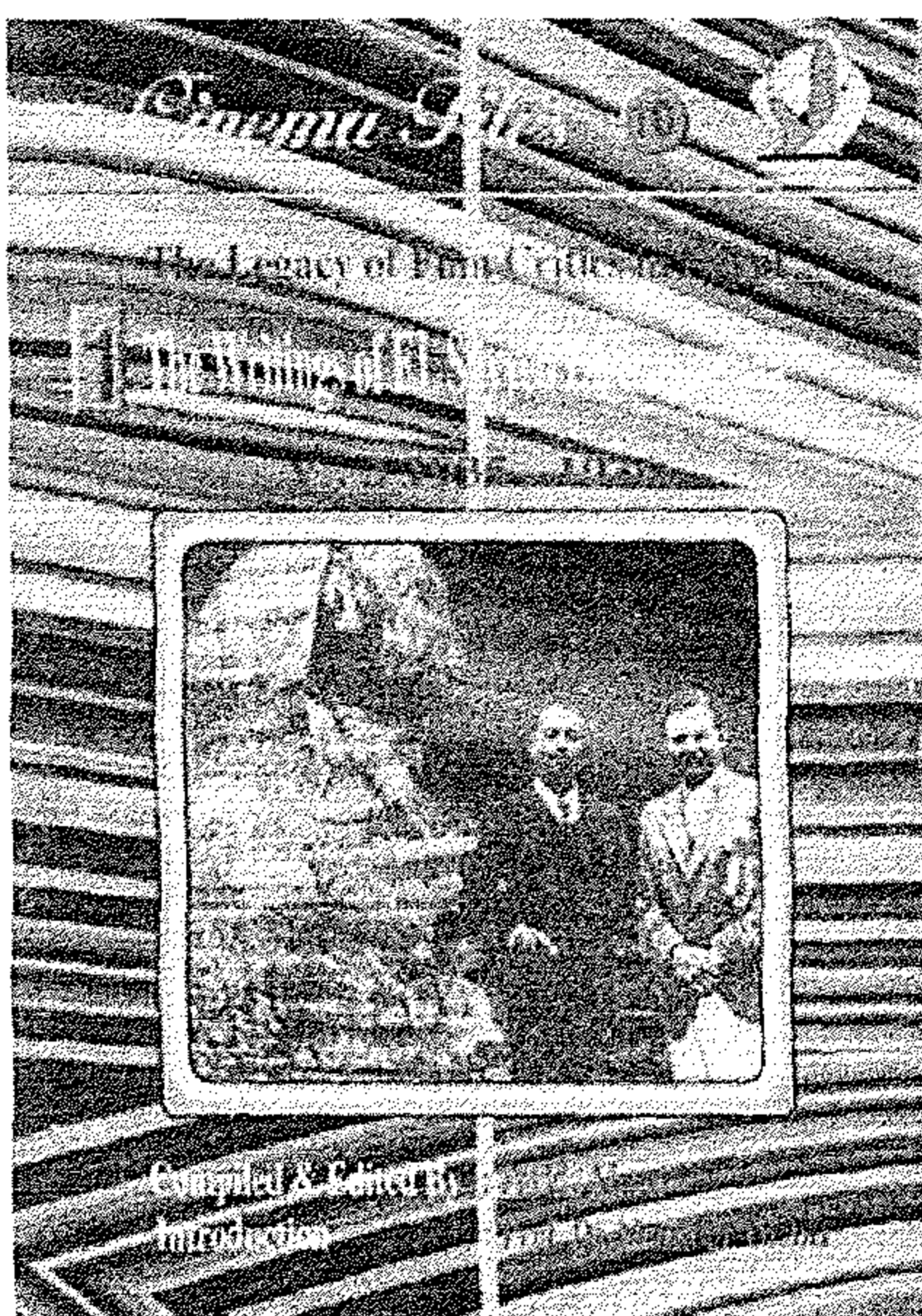
صدر من ملفات السينما

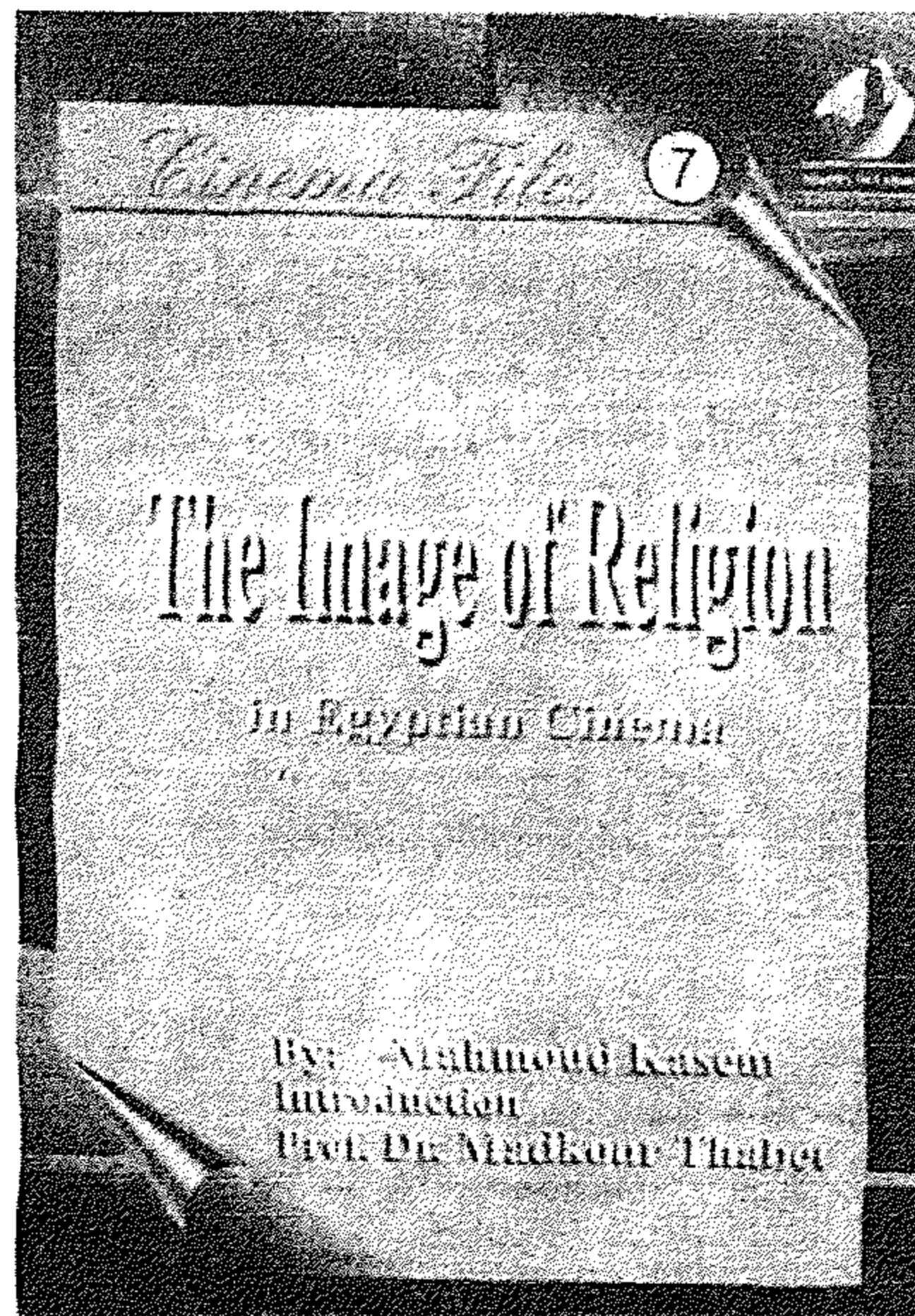
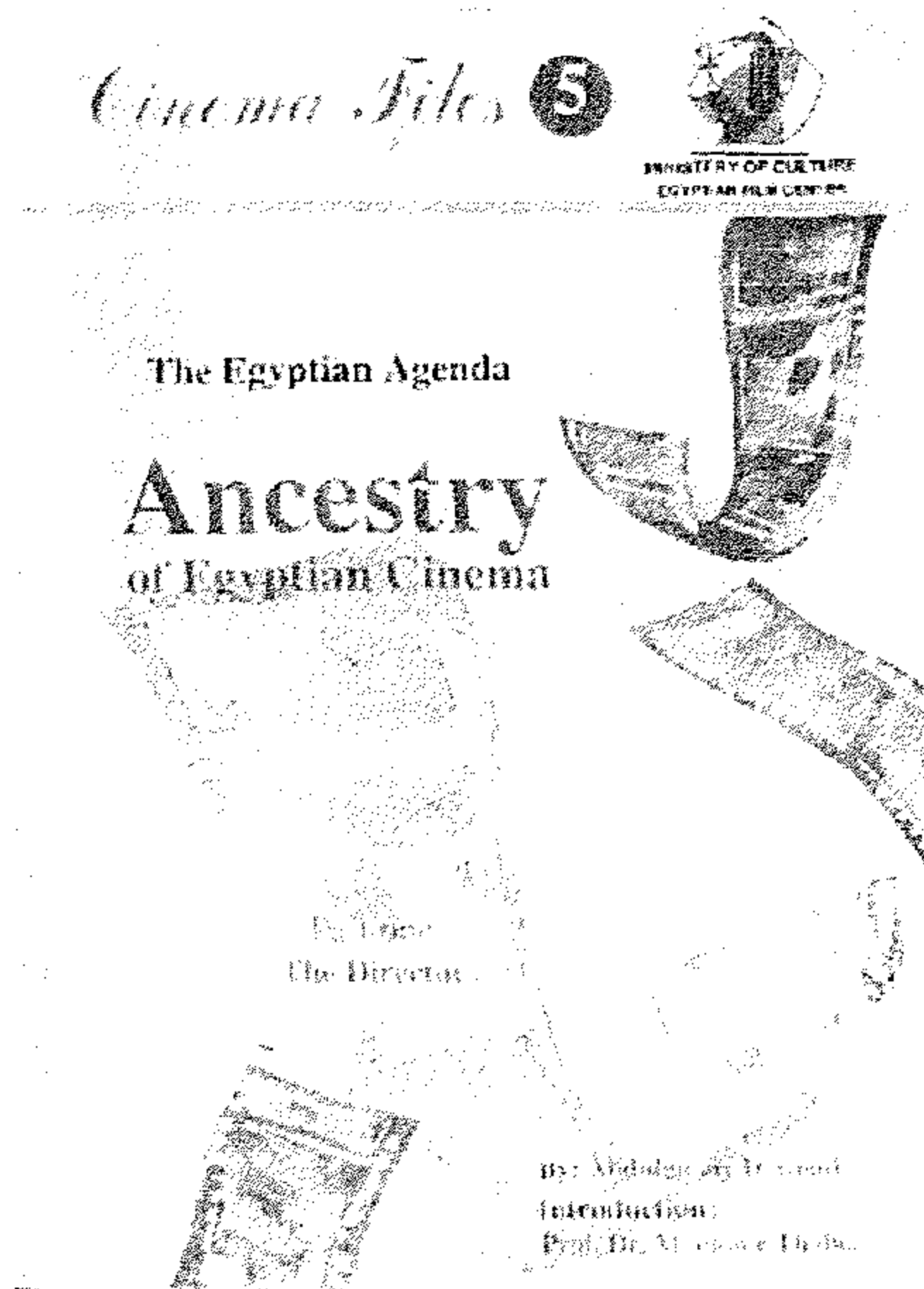
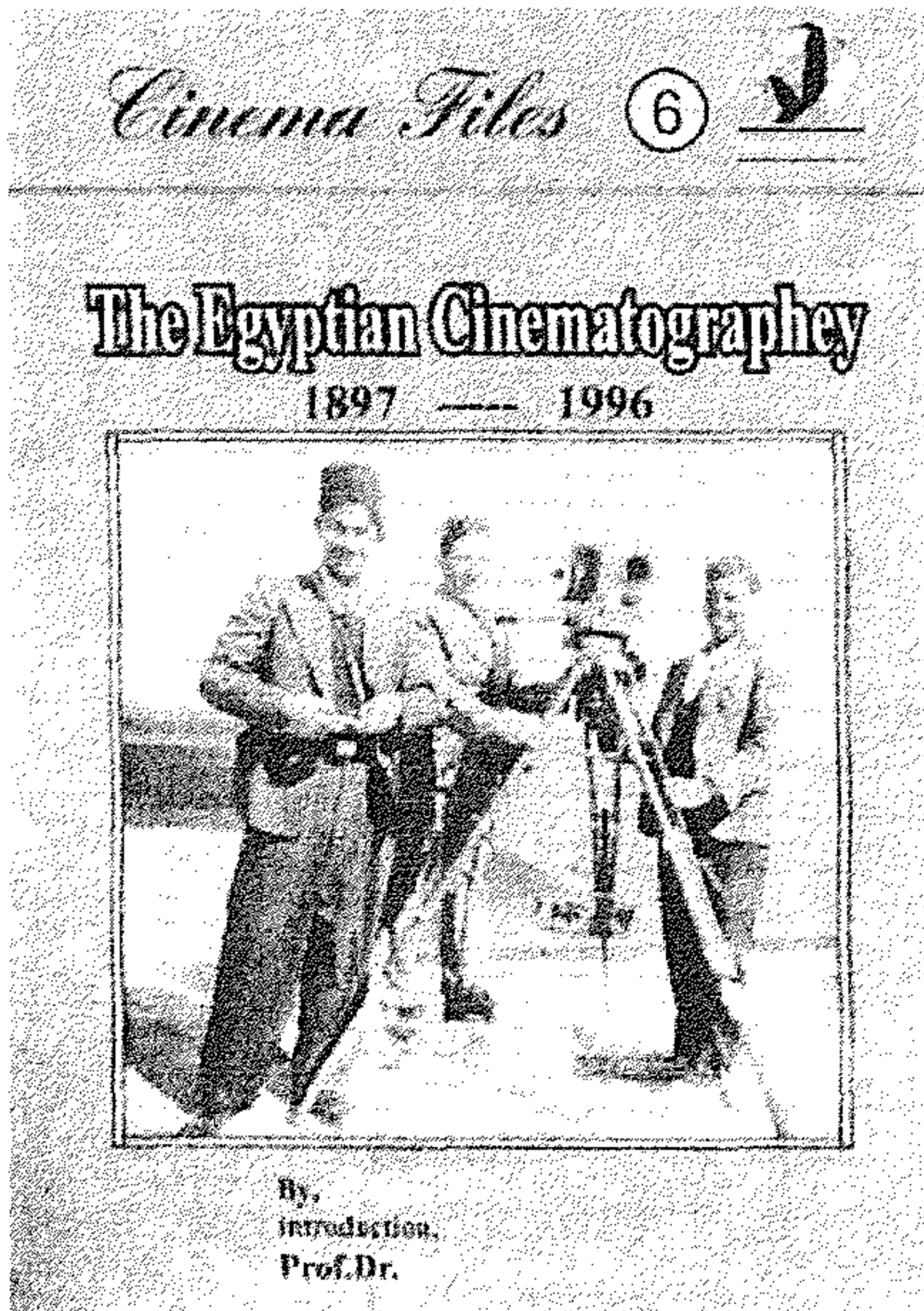
١-	صحافة السينما في مصر " النصف الأول من القرن العشرين "	تأليف : مجموعة من الباحثين المحرر : فريدة مرعى تقديم أ. د. مذكور ثابت تحت عنوان كتابين : صحافة السينما ونشرات السينما .. في مصر
٢-	نشرات السينما في مصر " اتجاهات نقدية "	تأليف : د. ناجى فوزى تقديم أ. د. مذكور ثابت تحت عنوان : صحافة السينما ونشرات السينما .. في مصر
٣-	إيقاع ومونتاج الفيلم في مصر " المؤثر النظري الأجنبى "	تأليف المونتير السينمائى : عادل منير تقديم أ. د. مذكور ثابت تحت عنوان : كتابة أولى .. كتابة ثانية عن عادل منير والإيقاع فى المونتاج
٤-	أفلام الحركة فى السينما المصرية ١٩٥٢ - ١٩٧٥	تأليف : سمير سيف تقديم أ. د. مذكور ثابت تحت عنوان : الفن / الفيلم / اللعبة
٥-	من أجندة السينما المصرية الراجلون فى مائة سنة ١٨٩٦ - ١٩٩٦ الجزء الأول فى الإخراج	تأليف : عبد الغنى داود تقديم أ. د. مذكور ثابت تحت عنوان : وجاء زمن الدعوة للاكتشاف من أجل أجندة للسينما فى مصر
٦-	تاريخ التصوير السينمائى فى مصر ١٨٩٧ - ١٩٩٦	تأليف : سعيد شيمى تقديم أ. د. مذكور ثابت تحت عنوان : الصورة / الأداة / المبدع جوهر للتاريخ لترسانة السينما المصرية

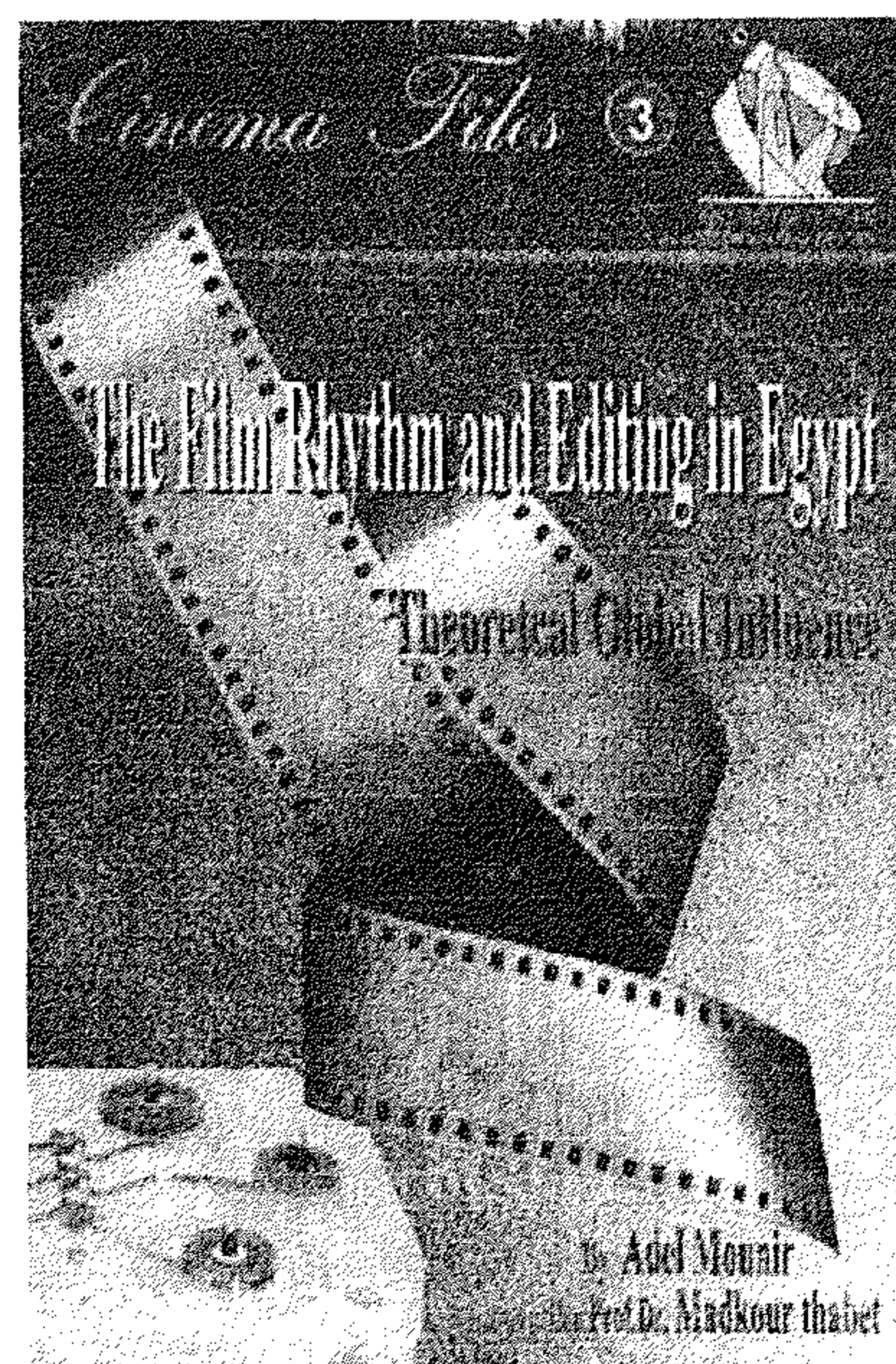
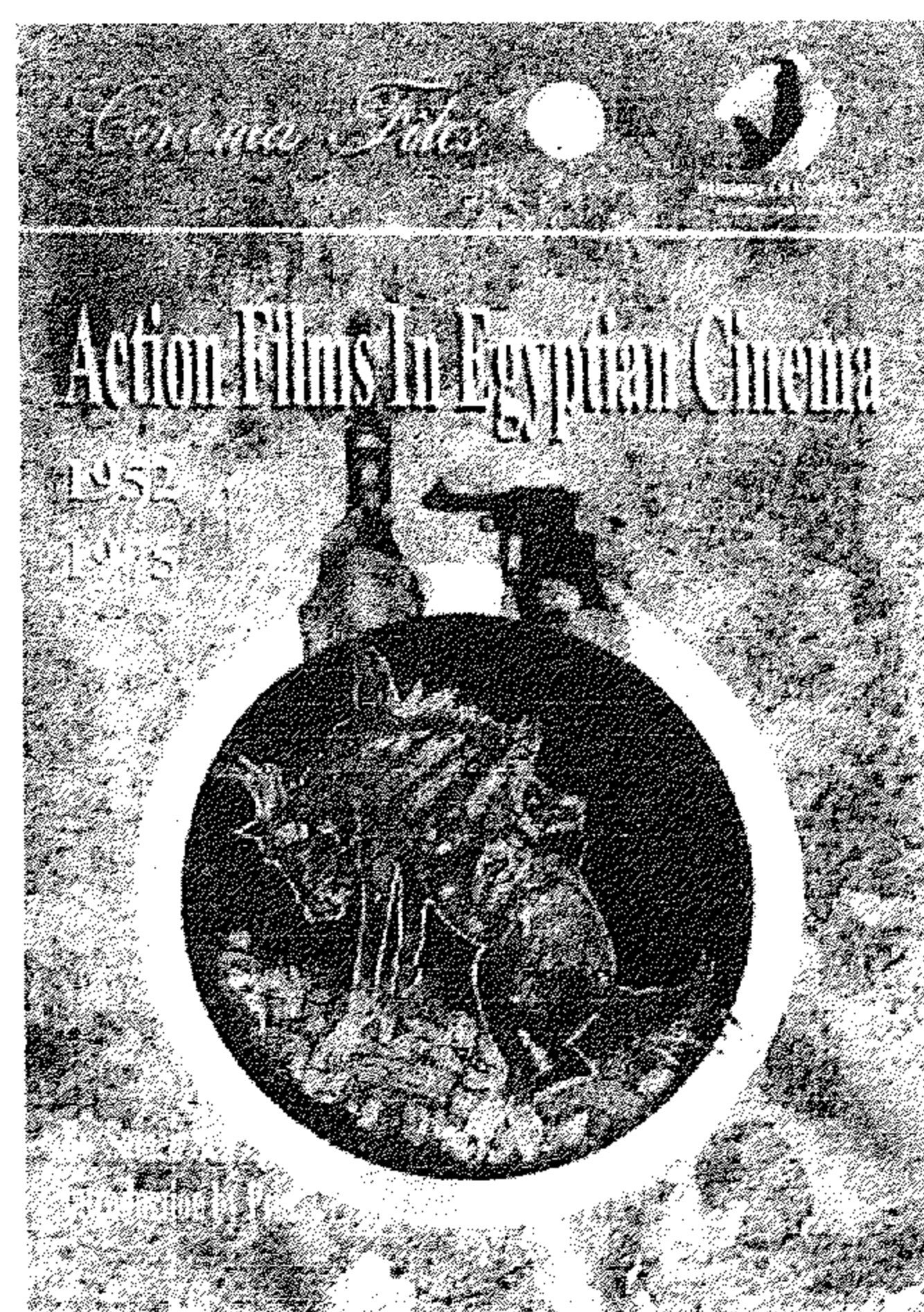
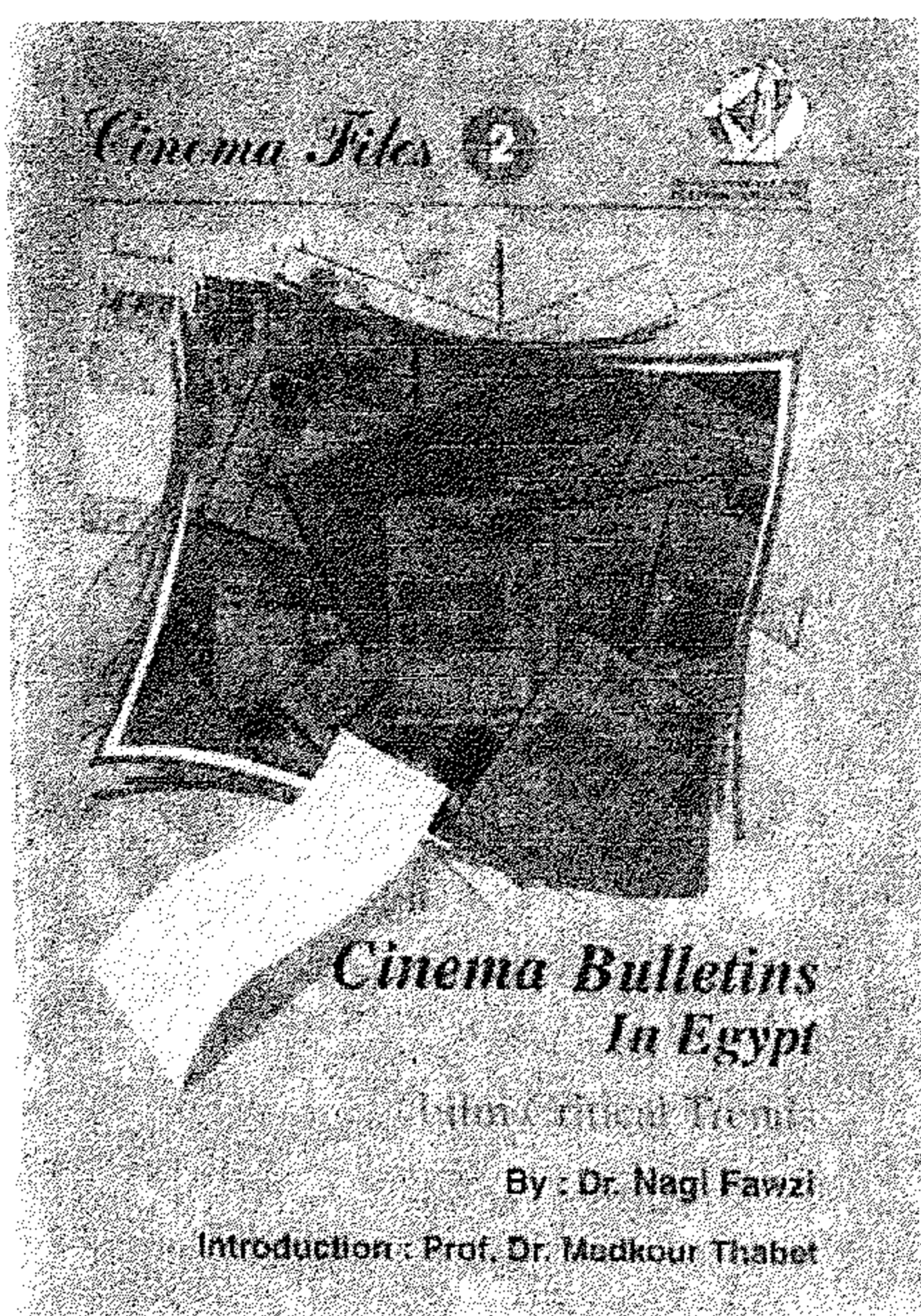
٧-	صورة الأديان في السينما المصرية	تأليف : محمود قاسم تقديم أ. د. مذكور ثابت تحت عنوان : فرضيات استكشاف السينما المصرية
٨ -	من تراث الثقافة السينمائية ١ - كتابات السيد حسن جمعة الجزء الأول من ١٩٢٤ - ١٩٢٩	جمع وتحقيق الباحثة السينمائية : فريدة مرعى تقديم أ. د. مذكور ثابت تحت عنوان : في الانطلاق من جمعة إلى مابعد السلاموني وسمير وفريد هل يحتقر السينمائيون السينما ؟ وهل حقاً سيبدأ الاشتباك ؟
٩ -	الجزء الثانى من ١٩٣٠ - ١٩٣٤	
١٠ -	الجزء الثالث من ١٩٣٥ - ١٩٣٦	
١١ -	السينما العربية خارج الحدود	تأليف : صلاح هاشم تقديم : أ. د. مذكور ثابت تحت عنوان : حول الكتابة عن السينما خارج الحدود











- 6 History of the Cinematography in Egypt 1897 - 1996
By : Said Shimy
Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet
Entitled :
The Photo / Instrument / Creator History chronicles elements of the Egyptian Cinema .
- 7 The Image of Religion in Egyptian Cinema
By: Mahmoud Kassem
Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet
Entitled :
A New Hypothesis of Discovering Egyptian Cinema.
- 8 The Legacy of Film Critics in Egypt
1 - The Writing of El Sayyed Hassan Gomaa
part one 1924 - 1929
Part two 1930 - 1934
Part three 1935 - 1936
Compiled and edited by:
Farida Marei
Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet
Entitled :
From Gomaa till after El Salamoni and Samir Farid
Does Cineastes deprive Cinema?
The Fight will really begin?
- 11 Arab Cinema Beyond Frontiers
By : Salah Hashim
Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet
Entitled :
Writing about Cinema Beyond Frontiers

Issued Cinema Files

- | | | |
|---|--|--|
| 1 | Cinema Press in Egypt
" The First Half of the 20 th
Century " | By : A. Group of Researchers
Editor : Farida Marei
Introduction : Prof. Dr.
Madkour Thabet
Two book Entitled :
Cinema Press
and Cinema Files .. in Egypt |
| 2 | Cinema Files in Egypt
"Film Critical Trends" | By: Dr. Nagi Fouzi
Introduction: Prof. Dr.
Madkour Thabet
<u>Entitled :</u>
Cinema Press
and Cinema Files .. in Egypt |
| 3 | The Film Rhythm and
Editing in Egypt
" Theoretical Global
Influence" | By : The Film Editor: Adel
Mounir
Introduction: Prof. Dr.
Madkour Thabet
<u>Entitled :</u>
First writing .. Second writing
about Adel Mounir Rhythm in
Editing. |
| 4 | Action Films in Egyptian
Cinema
1952 - 1975 | By : Samir Seif
Introduction: Prof. Dr.
Madkour Thabet
<u>Entitled :</u>
Art / Film / Game |
| 5 | The Egyptian Agenda
Ancestry of Egyptian
Cinema
1896 - 1996
The first Part in Film-
Direction | By : Abdul Ghany Dawood
Introduction: Prof. Dr.
Madkour Thabet
<u>Entitled :</u>
The time has come for call
Exploration for an Agenda of
the Cinema in Egypt. |

- * Two of his books have been published : "Theory and creativity in Script writing and directing of the film'(in 1993) & "An Experiment of A Filmic Partial Anti-Illusion" (in 1994) published by the General Egyptian Organisation of Book.
- * One of the latest appreciation he received in the field of Cinematographic creativity was when he received the "First International Prize in directing documentary films" from Cartagena International Festival for Maritime Films (22nd Edition in 1993) for his long film "FISHERMEN IN QATAR" (60 minutes) . This was the second time for Egypt to obtain this prize (The first was in 1978 when the long documentary film "FOUNTAINS OF SUN" by John Feiny was awarded).
- * Is actually concentrating the Egyptian Film Center's activities in production and Cinematographic Culture, the latest is the foundation and publication of "Cinema Files" : the first five books have been published including introduction written by him. 'Thus in addition to the presentation of the new filmmakers' production and the organization of "Weeks of Documentary & Short Films" as the first time in the History of the Egyptian Cinema.

secretary of the two Committee for the programmes of both sections of Script & Direction is the Higher Institute of Children's Arts and member of all the fundamental Committees-in all the other Institute's Sections. He was selected also as member of the Jury of Cairo International Festival for Children's Films (September 1992).

- * Took part, for several years in the Committees concerned of specialised film activities such as the film committee of the Supreme Council of Culture and the Higher Committee of Festivals .. etc. ... He is also selected as a member of the Arbitrary Committee granting film awards and the State Award of Encouragement in Cinema.. He contributed to the planning Organization and arrangement of numerous Conferences, Symposiums and Festivals.
- * Headed the Egyptian Delegation and represented Egypt in many International and Local Film Festivals and Conference, He was elected as the President of the International Jury of Fribourg International Film Festival in Switzerland in March 1996 .. He was also a member of the International Jury of Palaiseau Film Festival in France (in 1997). Was elected as president of the international Jury of the Izmir international film festival-Turkey in 1998.
- * The Arab Centers, out of Egypt, have always used his experiences in giving courses of raising qualification for the Arab TV professionals.. He has been also invited as a Judicial expert in front of the Egyptian Courts for the settlement of Cinematographic disputes.
- * Worked as Consultative expert for the script reading Committees of many film and TV production and distribution authorities.
- * Wrote and published many specialised researches and studies in the fields of film aesthetic, contemporary Cinema and Experimental film.

- * Was one of the leading members of the Young Film-Makers' Movement in Egypt in the 1960 .
- * Directed and wrote the script of his first film "MACHINERY REVOLUTION" in June 1967.
- * Obtained the First Prize in directing documentary films from Alexandria Film Festival in 1969.
- * Was granted Merit Diploms from several International Festivals.
- * In August 1969 he started his trend towards experimental Film-Making so he wrote and directed "Story of the original and the copy" (Story of Naguib Mahfouz titled "PHOTO" (60 minutes) which is the third part of film "BANNED PHOTOS": the first feature film of the new three film-makers - Ashraf Fahmy, Mohammed Abdel Aziz, Madkour Thabet ... So,, this film has been selected for participating in Karlovy Vary International Film Festival in 1972.
- * Worked on the war front as Cinematographic Military Correspondent during his military service from January 1968 till October 1973.
- * Directed in 1975 the comic feature film "STUPID BOY" starring Mohammed Awad, Nahed Sherif & Salah Kabil. He considered this film as a severe lesson - in the field of artistic relinquishments. So, he concentrated in writing & directing the documentary films; the most importants are: "ON THE EARTH OF SINAI" (1975); "THE SHAMANDOURA AND THE CROCODILE" (1980) and his two long films (60 minutes): "FISHERMEN IN QATAR" (1995) - "MEMOIRS OF BADR 3" (1989/1992) and series of educational films on updating irrigation in Egypt.
- * In 1980 he was selected as member of the first Committee by the Ministry of Culture for Children's films. He supervised the and of the first three Cartoon films for children "THE WHALE, THE NUMBERS, The MOUTH). In 1990/1991 he was selected as

Prof. Dr. Madkour Thabet

- * Film Director and Writer.
- * Professor of Film Direction at the Higher Institute of Cinema in Cairo ... Actually President of the Egyptian Film Center.
- * Born On 30 / 9 /1945
- * One of the early film graduates in Egypt he obtained the Bachelor degree in direction in June 1965 .. Was the first of his class with Excellent distinction.. was appointed as a lecturer at the Cinema Institute in 1966 then was promoted as a senior lecturer in March 1972 to begin his career as an academician and join the first generation of the Cinema Institute Faculty members.
 - * He lectures on : History of World Cinema, Script Structure, Craftmanship of film direction .
- * He supervises an annual group of graduate films of script-writing and direction Departments .
- * He supervises also : the creative workshop of cinematographic direction, the top filmmakers' postgraduate research seminar, the preliminary seminar for PH. D. researchers of all departments of the Institute.
- * In the Academy of Arts he was responsible of many positions since 1986, the most important are : reporter of the Committee of applying University regulations to the Academy of Arts; Managing Editor of "Al Fan Al Muassir" magazine (issued by the Academy of Arts quarterly); Editor in Chief of "Cinematographic Studies" issued by the Cinema Institute ; Member of Supervising Committee of Cinematographic publications issued by the Academy.

- * Love in Egyptian Cinema.
- * The language of violence in the cinema, 1997.
- * Among encyclopedias he took part in Writing :-
- * The Encyclopedia of Arab films 1994.
- * The Noble prize Encyclopedia 1996.
- * Encyclopedia of the actors in Egyptian Cinema 1997.
- * His child books include: greatest Tales of the sea . The giant .
greatest Tales of the cinema, Orchard of Tales, Adventures of
Raafat El Haggan. vagabond charly & The Wonderful Time
machine.
- * He also wrote:
- * Tales that changed the world (Dar El Hilal)
- * Know your epoch (5 books. Dar El Hilal)
- * Al Shorouk Riddies (20 books Dar El Shorouk)
- * Imagination x imagination (6 books Dar El Shorouk)
- * Exciting Tales of the cinema (10 books. Book center)
- * The World greatest Tales (50 books Nahdat misr)
- * Taha Houssain EL Kabany (Dar El maaref)
- * Adventures of the time machine (General book Organization)

The Author

Mahmoud Kassim

- * He was born in Alexandria on the 9th of July 1949,
- * He got B. S. degree in agriculture in 1972 from Alexandria university.
- * He is writer who has many fields of activities. He is a play writer, a novelist and he is also a translator a critic and a researcher . He has many writings in the field of child culture.
- * He won the prize of literary criticism twice, from the supreme council of culture (1983 and 1985).
- * He got the encouraging state in child literature in 1989.
- * Among his books: "why ?" 1987, "Odysseus" 1982, "The wealth" 1983 "The bane" 1987, "The years of youth" 1994 and the age of abd al halim hafez 1996.
- * His literary studies include "The Jewish novel in USA and France 1986, Science fiction and the 20th century 1993, the Arabic literature written in French 1997.
- * He studies in the field of the cinema include
- * In Egyptian Cinema (4th edition 1997).
- * Spies of literature & Spies of the Cinema 1996.





نعيمه عاكف فى (النمر)



مها صبرى ويحيى شاهين فى (بين القصرين)



ورقة العزلة في قول فيلم لها " كسب وعبد الحامولي " من إنتاج استديوهات



سارق الفرح لوسي و ماجد المصري إخراج داود عبد السيد

and defining meanings and objects. Then, we'll still waiting for the most important researcher's results, referring to these studies of Mahmoud Kassem in the field of comedy and songs in the Egyptian Cinema.

I hope that this book will receive the required attention and evaluation towards further exploration, rediscovery and illumination "illumination is our aim", without any opposition to future studies .. we are facing a book dealing with encyclopedic introductions and leading studies, able to plunge the way to compensate any encyclopedic lack in the completion of new historiography researches.

Prof. Dr. Madkour Thabet

June 1999

"tragi-comedy" and "comedy of character: etc .. We must approve that this file is incomplete, as the third volume, dealing with the third element of our new hypothesis, "The Musical Spectacle" is still under-research as promised our friend Dr. Yehia Abdel Tawab, the researcher, critic and Prof. In the Academy of Arts .. We are still waiting, hoping to join his study to our Cinema Files "to be issued with a special title: "The Musical and spectacular scene in the history of the Egyptian Cinema". To be fair, I have to mention that when I proposed to Mr. Mahmoud Kassem the attribution of "The stars" to "The singing scene" and not to "The singing film", as a title of the second part of his book, I got it from the title defined by Dr. Yehia Abdel Tawab for his coming book, I considered that the idea of "the scene" is corresponding with the book of Mahmoud Kassem about the "songs stars", because it includes the elements of the sudden spectacular appearance of songs through the succession of the feature film, which can't completely include songs but they appear suddenly. without the existence of the artistic supposition logic of this scene with the other specific artistic realm of the whole film. Naturally, in this "spectacular singing" cases, they caused an interruption without any artistic supposition logic, but only the specific agreement of this familiar disorder, if this elements exist in the singing film or in other films, they couldn't be completely songs for this reason. mentioning it with this defined title, points out this general consideration. Finally, if we don't research in all these matters, they will remain just formal diligences, and their positive role will be limited only in mentioning

marvellous compiled material presented to those researchers according to any other method chosen by each researcher. Although the material survey compiling allows some remarks, but problems, for example we'll face the criteria of, who are, "The Comedians" and the "No-Comedians". Even, the Famous star Amina Rezk whose name is connected with tragedies and melodrama, appeared "comic" too and we keep in mind her role in film "The girl's brother" (Akhoul El Banat) with the comedy actor "Mohamed Awad" the publicities of the film advertised that "Amina Rezk is playing, dancing, and singing". But this remark and similarity indicates the completion and studying during the following stage based on "analysing and evaluation .. aiming at more classifications".

This histography survey doesn't refuse the necessity of the analytical histography of the comedy and songs and dances in the Egyptian Cinema, conforming to our four calls which require the attention of researchers to this curve, hoping to realize a methodical evaluation through this histography, in order to be acquainted with the comedy classifications or the songs experiences in the Egyptian films. Just as we are used to be acquainted with the Egyptian theatre through the studios. So, we can read or hear about the verified comedy genres as slapstick comedy, or what we call "light comedy", then what about "the high comedy" or the "music comedy" and "comedy of situation" ? we must note the evaluation of "the farce comedy" current and pointing out the existence of some experiences of "realistic comedy", without neglecting this kind of "low comedy" or "dark comedy" and

we affirm here the importance to search in the history of this cultural revealment of the Egyptian cinematography image (negatively or positively) observing its entanglement with the social and political history .. This is our files ambitious goal, avoiding and surpassing the regard which retract the cinematography role in the cultural area as if it is an isolated island.

Starting of this last call, and applying on the cinema files themes, discussed in both volumes "Comedy and songs" the way is paved to search in their cultural revealements that influence, historically, our Arabic societies.

Moreover, and without the researching response to these calls, both of comedy and songs and musical comedy cinema will remain without any researches till now.

But, with the publishing of this life in two parts "the comedians" and "the song's stars", we participate with the introductory file to help the researchers to evaluate, clarifying and re-examining closely. Thus, it continues to be "pioneer" introductory within the cinema files results including subjects and themes departure towards our common call to study all the aspects of the Egyptian cinema throughout its history.

Accordingly, the book of Mohamoud Kassem "The Image of Religions" is a surveying methodical and qualitative book. His actual two books dealing with the "Comedy" and "songs" include the same methodical studies providing a surveying observation through their stars in the Egyptian Cinema history. This guarantees a rich and

and others, make-up specialists such as Hilmi Rafla, Issa Ahmed and Mahmoud Samaha, should also receive their due consideration as film editors, script, producers and music effects. This is a call for research and writing the history of the cinema in Egypt, taking into account all specialization, with the aim exploration and rediscovery. This process should involve scholarly and specialized researchers, not only critics and historians. There is an urgent need for specialized critics, such as a critic/historian of musical effects in films, as well as critics capable of carrying on a historical evaluation of cartoon films.

The fourth call

It's a call for studying the cultural revealment of the Egyptian Cinematography image and its -undoubtedly- entangled influences with both social and political history .. If we note the necessity of penetrating deeply into three interferred histographies:

- Histography of the image itself.
- Histography of the performing image tools.
- Histography of the persons who utilize these tools in creating image (including production and distribution relationships and economics).

We are conscious, as well, that the history of image in the Egyptian film must be effective (negatively or positively) reflecting its revealment in the rest of the Egyptian culture components, but also the Arabic, by virtue of the social and culture cinematography effective nature, and due to the arts and literature completion in cinema and their abilities of being perfect with ... Therefore our call appears, and

directors and the actors. It is this involvement that controls the way he pushes the chariot, as well as the stops, slow-downs and quick-motion, in addition of sharing the cameraman his feeling while the "Pan" camera running. He must maintain the harmony between the (Chariot) speed and this "Pan" to keep up a fine impressive retraction of the actor's face in the frame, before withdrawing the chariot slowly .. slowly .. as if as he must leave him -the actor- alone in a vast empty world .. through the general far-off shot ending with the chariot movement. Isn't true that the camera operator has to be sensitive to the drama of camera movement, so as to transmit the director/artist's vision? The camera operator is but an example, one among many others who should not be over looked. These include the sound engineer, editor, set designer and the laboratory specialists (this being the most complex specialization and influential on the film's final result) ... It is known that the invention of the cinematography camera, led to the discovery of a new form of art which together with the theatre belongs to the fine arts since they both present an integrated form of expression, using at the same time a variety of applied arts as well as other professional and mechanical processes which do not constitute art by themselves.

It is, therefore, critical evaluation of the pioneers in other film production specializations. Many are worthy of study and serious consideration, such as Abdel Aziz Fahmi, Wadeed Serri, sound engineers like Moustafa Wali, Nassry Abdel Nour and Aziz Fadel etc ... set designers as Walei Al Din Sameh, Abbas Helmy, Sharfenburg

Salah Abu Seif. More attention should be directed to such pioneers as Kamel El Telmessany and Tawfik Saleh.

It is worth noting, however, that some efforts have been made in Egypt in this context, such as the historical documentation of film "Lashin" owing to Kamal Ramzi, Aly Abu Shadi, Samir Farid and Salma El Shamaa and the T.V programme team "Cinema Memory". Similarly Mohamed Bayoumi's films were found by Dr. Mohamed Kamel El Kalyoubi, through the Academy of Arts, owing to the direct attention and concerns of Prof. Dr. Fauzi Fahmi president of the Academy of Arts ... In addition of the Alexandran critic Osama El Kafash who discovered Mahmoud Khalil Rashed's films. Among the Egyptian films which received attention and critical re-evaluation are (The Black Market) "Al Souk El Souda", (Railway Station) "Bab El Hadid", (Between sky and Earth) "Bein Al Sama Wal Ard" and, (The Second Wife) (Al Zowga Al Thaneya) etc ...

The third call:

It is a call to continue with figures from different specialization in the Egyptian Cinema. This call emphasizes the dialect and integration of the arts. Any film is potentially a work of art, carrying an artist's vision and at the same time depends a team work.

I wrote more than once mentioning that the cinema doesn't depend on just professional jobs as some believe, even the machinist who pushes the "camera crane" (Chariot) is actually a professional artist, whose involvement is as deep as that experienced by the film

comprehensive frame, about the Egyptian Cinema. These different aspects must be integrated, each has to explain the other in the same frame. An objection must arise here on the method of this call, from the philosophic point of view, as the philosophic which does not realize the various specific standards existing in nature and society, and doesn't realize the specific meaning of inevitability.

The second call:

We call for the importance of providing an opportunity to rediscover whatever fell into oblivion in the past as well as current works of historical documentation (including this book) as well as a critical re-evaluation of various aspects of neglected Egyptian films .. It is worth noting in this context that contemporary film historiography includes the processes of revision and evaluation all over the world ... Here, we look forward towards reconsideration and re-evaluation of Egyptian film-directors and their cinematic experiences: Hassan El Emam, Niazy Mustafa Abbas Kamel, Ahmed Diaa El Din and Ahmed Fouad ... etc ... This also a call for a rediscovery of the neglected experiences such as the one between Sayed Issa and Raafat El Mihi in (Rains have dried) "Gaffat Al Amtar", Kamal Ateya's experience in (A Message to God) "Rissala Ila Allah", the first film of Fadel Saleh produced by the Egyptian T.V. In addition of these films, there are many others, such as the ones mentioned by Dr. Mohamed Kamel El Kalyoubi, particularly shedding light on "Shafika Wa Metwally" directed by Ali Badrakhan, and (case of 68) "Kadeya 68" directed by

souls relieving in hard times, and this is the same role done by comedy films. It is enough to refer to Aristotle virtuous theory. In spite of that, this comment is just an effort which will not be completed unless with academic research which allow us to understand the real relation between the experiments of films in all types and the audiences and sociable receivment. So, the presentation of the related hypothesis, is way which we hope to achieve.

Beginning from this convincing point and after adding to our collection a fourth hypothesis which subjects are found in both volumes of comedy and songs, we find it a must to reaffirm our four calls that we are used to point out in our previous files in order to achieve the required researchial files in writing the history of Egyptian Cinema:

The first call:

It is our call to present these hypothesis and utterances concerning Egyptian Cinema and the probable creation of others, to be an example of methodical research in the subject of Egyptian Cinema, and at the same time as a call to the mental creation in presenting these hypothesis. In fact there are many of them we discuss when we drink coffee or when we have a diligent discussion. We must always remember that any hypothesis is liable to acceptance or being eroded or proved wrong. The formulation of these hypothesis must be in mind. Each hypothesis has to deal with differently from the other aspects, while the main target remains always, the main

As we are used to say that people's condition is hard watching comedy and delightful films instead of distressing ones. This utterance simplifies matters and people's relationship with art to a superficially level and is inconsistent with reality, which is clearly noticed as follows:

First:

This utterance considers that people's crisis are found only in the age which these people live in while talking about their crisis. This cancels life's rule. Also, utterance sayers are contradicting to themselves when they repeat this utterance in all ages.

Second:

The dramatic art presentation in addition of being a source to provide people with their needs so as to feel lively with others (either through the common situation of receiving and presentation or through meeting the characters and their lives). The tragedian dramatic presentation aspects or even the comedy in general, provides the receiver a similarity of suffering in his difficult life. We don't mean by that similarity in the suffering subject in all works but it is just a similarity of the audience suffering and struggling in their lives with the characters suffering and try to get over their crisis. This assures to the audience that he is not the only one who suffers in life, but it is life's rule. In addition, this helps the audience to bear life's catastrophes and leads to deep happiness and to feel people's life presented to them. This is conformed with the popular proverb "watching people's misfortune facilitates ours". This plays the role of

during leisure time, fairly and lost of time in supercilious regard. This is reflected in the carelessness of the serious authors to study and write about "laughing" themes and cinema creation, in addition of supercilious of the competitions and Festivals Juries with this kind. the quite serious case is the opinion of cinema producers about comedy films, considering them a "light" production.

To face these inclusions leading to all these phenomenon, we must seize the main channel in the nature of art creation if it is comedy or tragedy or uniting both of them. If we prove the conditionality of "playing" element in art is as a substantial essential and conditional channel in the "tragedy". as well as it is a sure must in the comedy art. we have the ability to be sure of the equality as a real fact here and there, in spite of any objections.

Thus, the reference to my previous study concerning "plays in art" is essential to perform this task. I mentioned in my detailed research, a book entitled "Theory and creation in script and film direction" specially what I wrote as main introduction **"plays exist in every art, but every art is not a play"**

it is worth noting that devoting this life to "the Comedy and Songsin Egyptian film" doesn't mean that we stand it up over the other aspects. like tragedy or melodrama .. Here, it is not a matter of preference referring that it is the fighter aspect. Thus, we must stop at this approach of the two genres, specially that there are many calling for delightful films.

its logic with the artistic supposition through the prevalent audience's pre-agreement between Egyptian Cinema and its arab audience.

Therefore, the four hypothesis complicity are realized composing the general significance of an hypothesis including the two sides of creation in the Egyptian film. The artistic treatment and the view of life. The hypothesis of the religious treatment method deals with the circulation of life, its heroes' characters and relationship, realizing the religion view to the nature of humanity.

The hypothesis of Heikal/Karim axis, including Zeinab (the film) current deals with the social life view.. The hypothesis of Action films represents, the general artistic frame including the dramatic treatments .. and here is the "Vaudeville" hypothesis about introducing the realm of artistic work.

This complimentary given by our last hypothesis and its "Vaudeville" doesn't mean that our file introduction is directly devoted to this world elements represented in the Egyptian Cinema comedy, songs or dances, but our intention is the importance of researching in these rooted elements in the Egyptian Cinema history.

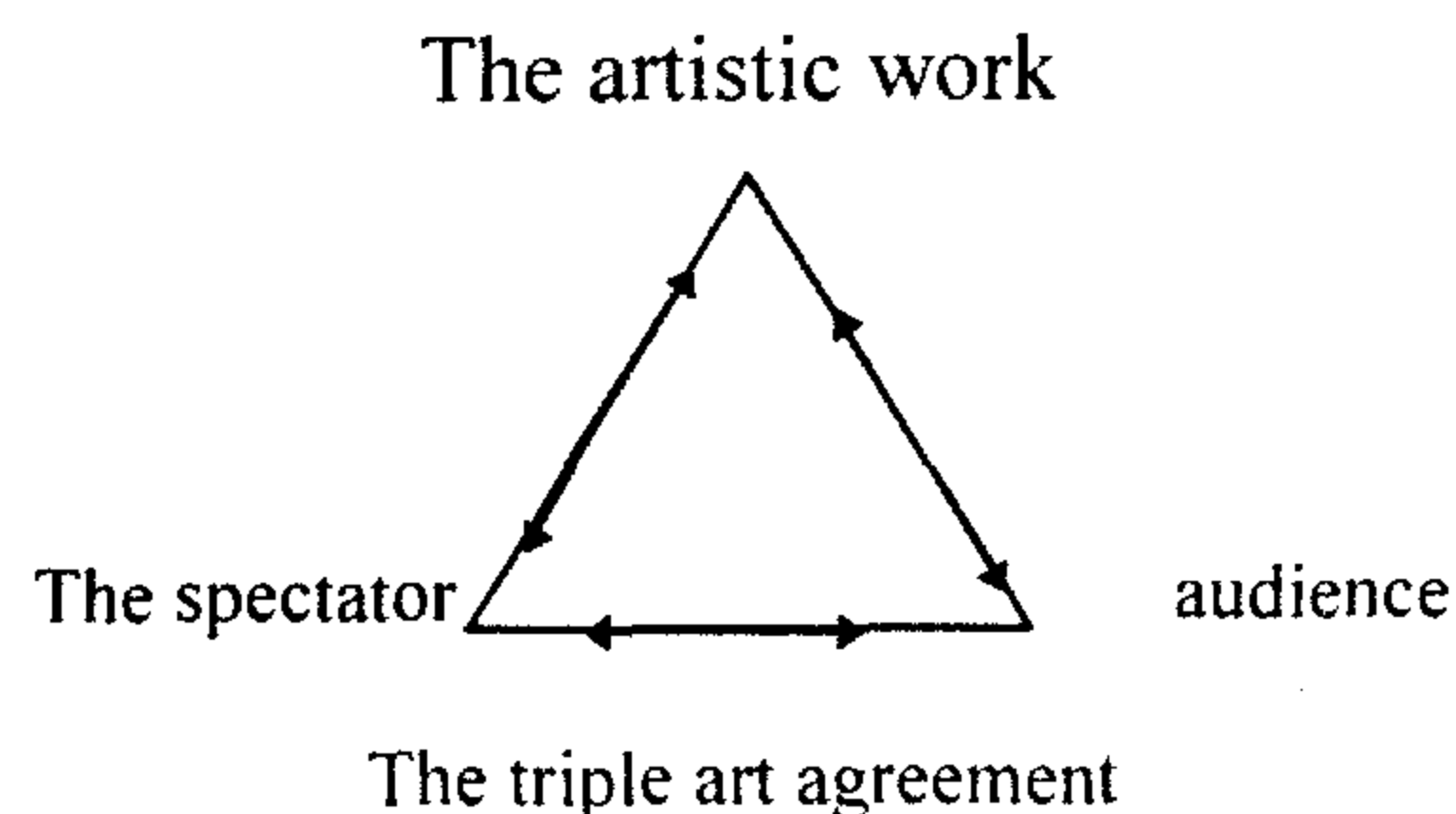
I can imagine, if I am assigned to one of these researches, how far will my study extend. It will be through the theoretical particular understanding I am specialized in. Its value is worth of equalizing the comedy or song and the other genres, refusing this unconscious "racialism" adopting the preorety of the serious in veturn of the marginality of "the laughable" considering that it is simply amusement

"what is true for the author, is true for the reader". Both immediately accept the settled acts in advance. The reader accepts to give up some objective criterias, such as the similarity principle and the need of signs and object harmony, which help him in his project: in his readings, he doesn't seek the reality of matters.

Finally, accepting the element of the audience's pre-agreement in practising "the play/art methods" is a degree of a previous conscious always existing in practising both of them. Otherwise, one of them can be transformed to a practical exercise of the life conflict >> The price may be lost of life agreement means the conditionality of the rules .. or else it isn't agreement .. as it is essentially a relative approval and legalisation.

This is primary the fact of the dealing with receiving all the arts .. therefore it is the fact which permits an infinity dimension of "playful creation" in the frame of the logic of the play/art/film, through many technical levels, regardless the final aesthetic and criticize evaluation of each .. It is only a fact invested by the Egyptian film, conforming to its special curves defined in the hypothesis of "Vaudeville" as singing, dancing, spectacles, jokes and monologues etc .. Therefore it is on audience's pre-agreement that we must understand.

Through defining those details of our new hypothesis idea, we can realise that this vaudeville format "The specific artistic realm" of the Egyptian film, as it is the world that the audience used to receive



The real level of the play is formed in the agreement element, the artistic supposition, coming with the spectator to the projection halls. Exactly, when we ignore a play's rules, we can't play it .. we must set an agreement about the art before practising the play part, "like the art of opera" attacked by the critics in different countries and epochs, because it is an art based on strange and artificial traditions, which the spectator has to accept in advance if he wants to enjoy the opera". We can say the same about avant-garde and the advanced actions of arts in general and specifically in cinema which lays its new rules, revolting against the prevalent traditions and specifications .. asking again to begin the agreement according to the new rules.

Thus, for example "although Ghodar is out of any classification, nothing can prevent most of his spectators to classify his works and don't approve the play (the agreement) in its ideal form, but they can deny his works and grumbles while watching them ..

Starting the choice of the artistic or literary work "presumes the acquaintance and acceptance of the play rules" explained Dr. Tchoranesko, prof of the comparative literature, considering that

reaction limits with any game so, the cinema deserves to be a play. When someone disappears, his entity remains some where in the stage-decoration .. "the screen hasn't wings" .. Bazan confirms that it is the play in both theatre-stage and screen frames. Similar to the theatre where the actor waits till they asked him to appear on the stage.

Likewise, we don't hear the actor's voice directly but through loudspeakers set up behind the screen. Those sounds coincide with his lips' movement, confirming to our vision and hearing senses that this person is present exactly as in reality. If this sound is desynchronised, this sign is lost as well.. Mitz affirms that any image needs a minimum of realism before giving the impression of its reality. But the principle of the artistic supposition refuses Mitz's idea about this minimum, as in fact, we infinitely need these signs and the image will never be reality. The spectator, is some what conscious of that while watching the film. But he is completely conscious before going to the cinema .. any spectator goes to see a film having in mind the artistic supposable element .. Thus, it induces the spectator -according to the pre-agreement items- to believe what he watches, but otherwise, with the artistic hypothesis, he is still sure that what he is watching is not more than an artistic work .. The spectator expects to be in conformity with the others, while laughing or enduring, this is the second agreement level, which become in consequence a triple agreement.

of them, play art. Otherwise the social consensus agreement become game or art, and the legal contract between two partners in a productive or commercial project as well.

The consensus of play and art systems is a conditional agreement between each kind of activity. In art, the consensus is based on the fact that its activity is illusory.

Even if, we are convinced by Mitz's opinion that the imperssion of reality is affirmed by the action on the screen that we accept voluntarily as being the object's action in reality, and not the action of light and shadow. This acceptance, indeed, is according to a previous agreement that it is the play's nature. Even when A Bazan anticipated "The day in which the two dimensions screen will be full of images breaking the principal distinction between what is projected on the screen and the real perceiving.

In fact, he confirms the contradiction in his theory, because it is the theoritical imagination which means, with this anticipation, the possibility of equalizing reality and art perceiving. In this case, we can simply remind another art (theatre) presenting on its stage real persons (the actors), there is no need to create "prominence and magnification in the picture". Nevertheless the theatrical show remains not more than a game called art: or else, some brave guys of the audience could rush towards the stage to defend the hero and protect him from his wicked enemy, who alarmed all the human feelings. But the brave audience certainly know that it is "art" and not "reality". He handles the same

prevalent audience's pre- agreement between the Egyptian cinema and the arabic audience" it is necessary to explain the importance of understanding this fact, if we remember that as life is a conflict, it exist also in art, but it is incarnated through the illusion of the projected film, so the audience can integrate as a part of the system, either participating or performing, or even mental living, such as in Brecht case .. it is the same conflict existing in the game system. Even the illusion in the game system could be only numbers, shapes, lines, points and spaces to become abstract and avoiding the conflict .. This is the important stopping point .. Through the agreement, the conflict is transformed to an illusory practising .. just a "match" without a real conflict practising .. with respect of what each part can endure, unless the boxers or the wrestlers could kill each other.

Concerning this hypothesis as a limit between practicing reality. This factor led to the art and play rapprochement.

Here, I can mention my private expression: The Anti-illusion.

I intended to give this expression considering that the anti-illusion is a constant reality in the nature of art whatever it is supposed of illusion or a conceived illusionary realism in the specific artistic realm which is not more than " anti-illusion" world. Therefore its definitive argument is that art is illusory and anti-illusory at the same time.

It is worth to mention that remarking the relevant element between play and art systems, doesn't mean that it belongs to any one

bar. All these similar situations repeated thousand times in the Egyptian Cinema when the lover lost his beloved. Consequently, it is a returning to the previous ironical situation explained in details in the first scene. It confirms, as well that this old cinema language is dangerous and can possess the "new", it is an insistence of the importance of studying and understanding the old in order to surpass it through a revolutionary ideology.

Then Ossama AL Kafash concluded at the end of his study:

"Madkour Thabet's film is a condemnation of the seventieth cinema except Youssef Shahine's films, and film "Al Sakka Mat" (the Water Carrier is Died).

Moreover, Madkour Thabet ridiculising the old cinema. probablily, he musn't be one of its supporters, consequently, his film "El Walad El Ghaby" (The Stupid Boy) 1975, is a failure, but it corresponds with the seventieth surrounding reality."

It is worth that I used to mention this film was a severe lesson about the artistic remouncing, by the way, this film conforms with the Vaudeville characteristics. The only explanation of the public acceptance and success is the fact that the artistic world is a supposed world.

3- The audience's pre- agreement:

in spite of the explanation, in our hypothesis that "the Vaudeville and its elements" forms (the specific artistic realm) we must complete the formality considering that it is conforming to the

The film critic Ossama Al Kaffash wrote in his study entitled "The Rediscovery of different Egyptian film, the Image of Madkour Thabet." (A Magazine 1995), he pointed out what he called "The situation of this film with this kind of Egyptian Cinema inheritance, he noticed: "The reaction of Rashad Affendi, subdued by the government authorities/and his wife, is directed against the maid shalabya. But their symbolic equation is the city compelling on the village. Rasha'd compel is sexual raping. Here, Madkour Thabet uses traditional cinema language: milk boiling, sexy laughs, to express sex and raping in the context level. But in the imaginary level, he refers to old language as :coffee boiling, changing the flowers colour, opening the window vitreous, ridiculising and mocking of them. The sexy laughs make fun of the ragged tradition and its value "The girl's honour is like the stick matches." He ridiculises it with the image "The burning Tarboush" for the spectator, it symbolises an old epoch" its burning means the burning of this old time, putting it in the same frame with the boiling milk, gives the visual semantic equation:

The Tarboush/The ragged time = The milk/Old cinema language
the denotation is the burning of the old time equal getting rid of the old cinema language, but the connotation is equal to the ragged time and our liberation from its values, traditions, culture and social class.

Then, Ossama Al Kafash affirms in his article: "Madkour Thabet used again the old cinema language in the bar decoration, the transmitted song and the old radio, the mise en scene of Youssef in the

Therefore our first expression of this logical meaning is "the artistic supposition " or the "supposed realm". The first indicates the logical behaviour of the spectator towards the specific artistic realm" it is a supposed realm and can never be realistic whatever is photographed, personified and invented as if is real.

Perhaps, this fact explains the logical public acceptance of all what never happen in reality, even he has its private and acceptable logic in the "Vaudeville world" when the lover suddenly goes singing among the parks or in the lane, where the crowd is the chorus, a dancer may come with many other from the narrow streets etc.

The realism logic can't accept that, but it is the logic of the "artistic supposition". This means a private realm "specific artistic realm" which is our "Egyptian/realm of the specific cinema". The realm that our studies are denoted and the hypothesis submits the "Vaudeville" elements as a prominent aspect of forming the artistic realm of the film .. It can be a justification of the cinema form dominated by similar tendencies of artistic treatments. But we must affirm that our main point is the illucidation of a fact relating with the nature of art in general. This nature allows any logical creation, whatever is its curve and value. The most prominent example doesn't defend the old Egyptian film from the eminent aspect like the "Vaudeville" we declared our attitudes towards the cinema renovation and experimental cinema cases.

when the form of the fourth hypothesis of the Egyptian film leads to a partial called "The specific artistic realm" considering its generation from the "Vaudeville", we must previously know every thing about the meaning and the expression defined in my previous research about the cinematographic arts in general either Egyptian or foreign films, but it is absolutely the artistic work, pointing out an important fact asserting that the hypothetical world is the specific the "artistic realm" opposite to the "realistic realm" or completely distinctive, it may be expressing the impossibility for the artistic realm to be realistic or true to life, with the exception of being an supposing image of the material living reality, therefore it is "a supposed realm" where we can't search for a sort of "realism" whatever are the intentions and objectives as for it's only a forcibly supposing matter.

Here with, the artistic supposition is a logic concerning the relation of artistic "evidence" with the realistic "deduction" or what is really "happening" in the audience's world doesn't exist in the artistic work except on the level of "pointing to" and "the unreality" in the complet artistic work .. the continuation "unpractising" (by looking or listening, watching or emotional participation .. etc." between these spectators and the realm of "artistic signals" represented through the "artistic moment" during the projection time and not the real living time out of this show. through this perception, we can understand the artistic work and in the light of the "reflection" of reality, considering *that it is imperative, and also that it is admitted to be employed as it is cleared out of being a material reality and true to life.*

May be, this encouraged us to use the word "Vaudeville" in relating the dominated aspect in the Egyptian films. This aspect conforms to the "Vaudeville" elements: comedy, dances, songs, music, spectacles, monologues and acrobats etc .. The Egyptian Cinema, indeed, started with the adaptation of the sure successful sorts practised in the Egyptian theater.

The cinema was influenced by the theatre's Vaudeville elements, which paved the way for the film-creators towards this kind of foreign films in general and particularly the American, presenting them in Egyptian and arabic language and manners, using all the elements either songs and dances, comedy or music. It is naturally that the Egyptian Cinema is based on the prevalent art during this period, principally the theatre, as it is the nearest spectacular art to film projection and cinema respection.

This explain the extension of musical-comedy aspect in the Egyptian Cinema production since its commercial flourishing and the continuity of its public revival.

In this respect, the comedy songs and dances played a main role on the Egyptian stage. In fact, all the first Egyptian films leading actors were theatre stars. In addition of the same affective current of foreign films released in Egypt and were adapted to Egyptian manners and arabic language.

2- The artistic supposition -and- the art realm is a supposed realm:

and during the nineteenth century sometimes in English, to mean a very light-weight type of play with musical interludes.

"Vaudeville" was used in the United States for the respectable family entertainment which in the 1880 s, under Tony Pastor, Edward Albee, Benjamin Franklin Keith (1846-1914) and Fredrick Francis Proctor (1851-1929) developed out of the former variety shows of the early beer-halls, based on the English music-hall. These variety shows had sunk to a low level of vulgarity and drunkenness, and the change was welcomed by the performers, who enjoyed working in spacious theaters provided by the new managers, while more responsive audiences encouraged the provision of better material. A new technique, employed in short comic or dramatic sketches and many novelty acts, resulted from the improved conditions. This in turn led to the system of name "billing" which through it resulted in the incongruous appearance of such actresses as Bernhardt, Lily Langtry, or Mrs Patrick Campbell on "Vaudeville " programmes spurred the true Vaudeville artists to create new acts and new styles. Although there were many outstanding teams, like Weber and Fields, the single artist predominated as the headliner during the halcyon period from the mid 1800 s to 1925. When the popularity of films, and of the talkies which followed, led to the decline of "Vaudeville". The end of an era came with the closing in 1932 of Broadway's Palace Theatre about. the American frequent use of the word "Vaudeville" in which concern the cinema by common people and critics comments.

Vaudevilles, or plays in dumb-show with interpolated choruses to popular tunes, parodied the productions of the "Comedie-Française". They become the staple fair of the Opera-Comique on its foundation and correspond roughly to the English ballad-opera or German Singspiel. They were written by many well-known authors, including Le sage and Favart.

Variety was the name given to the entertainments offered in the newly built theatres of Variety which replaced the original music-halls attached to public-houses. The separate tables were abolished, and the long unbroken succession of single turns gave place to the twice-nightly bill, first organized by Maurice de Frece of the Alhambra in Liverpool with the addition of ballet, spectacle, and short dramatic sketches.

Much of the free-and-easy boisterous atmosphere of early halls disappeared at the same time but the old name stuck and the history of variety will be found under Music-Hall (for England) and Vaudeville (for the United States) more or less the American equivalent of British music hall: a series of turns, comic, musical, acrobatic, etc .. deriving from the rough, vulgar beer-hall entertainments of the middle nineteenth century, and invading theatres as a family entertainment from the 1870s. on the heyday of Vaudeville was almost exactly contemporary with that of music hall, from the early s to the mid 1920 s, and in America as here it was ousted mainly by the cinema particularly the talkies. The word Vaudeville is also used in French.

similar to the variety shows given in the Night-clubs. In the thirteenth, they appeared in the musical-comedy films.

- 2- An expression given to any gay amusing comedy, it is a mixture of elegant dialogues joyful jokes, critical situations, sometimes accompagnied with music and songs. An atmosphere full of affective misunderstandings and surprises, like most of the musical comedy films in which we find humourous critic and uncovered satire about marriage perfidy or unlegal love.

The last edition of "Larousse" pointed out that "Vaudeville" is an expression given to short musical plays, a kind of amusing and diversion entertainments. The beginning was in the fifteenth, when a worker in the city of Vire called Olivien Basselin, wrote satirical and humourous songs with the popular accent of Vallon de Vire.

Away of its origines, the word is altred into Vaudeville. The first Vaux de Vire were songs for Bachiques (the god of wine). Referring to the International Encyclopedias concerned with theatre, as the "Oxford Theatre Encyclopedia", or "Penguin Theatre Dictionary" edited by John Rassel Taylor, they remarked that "Vaudeville" is a french word, possibily a corruption of (Vau) or (Val) de Vire meaning songs from "Valley of Vire" (in Normandy) or of "Voix des Villes" songs of the city streets. It is found in its present form as early as 1674, meaning a satiric political popular ballad.

It acquired its second meaning of a light satiric musical play by way of the Paris Fairs, where in the unlicensed theatres pieces on

We can naturally understand the meaning of "The specific Artistic Realm" considering that it is the "performed Realm " with the cinematic tool inside the image and its sounds, which entered in the frame of the pree- agreed play (including games) with the audience, through what I called in my researches "The Artistic supposition" which realises the audience's pre-agreement with the screen.

To understand our new hypothesis, we must know these three expressions:

The Vaudeville :

the first direct definition of Vaudeville figured in "The Dictionary of Cinema" in which Ahmed Kamel Morsi and Dr. Magdy Wahba, stated that the word "Vaudeville" means:

- 1- mixture of comedy.
- 2- The gay amusing comedy.

If we surpass the direct translation of the word containing some misunderstood relevants, the dictionary gives two definitions of the "Vaudeville".

- 1- An expression meaning the amusing and diverting entertainments. A mixture of dances, songs, comical dialogues and arguments, and gestures. Insignificant intrigues planned precisely in humorous style, without any hesitation to crack jokes. This kind of variety appeared in the 18th century just after the french revolution. With the beginning of the 20th century, they become popular. They are

the general framework and new concepts of the artistic handling with which most of the films are formulated.

Here we'll see polarization to the concept, we presented about the type of the film of action and motion, and about the concept and vision based on the principles and values of religious faith and how it is apparent in the dramatic handling as we mentioned before. In fact, these hypothesis are not separated from one another, or from any other future hypothesis.

We can envisage the meaning which will lead us to our fourth hypothesis "Comedy and Songs" we can explain the meaning of Heikal/Karim axis in what concern the comprehension of "singing in which existed the musical concept of life in spite of the unremarked songs in the film, as we mentioned in the hypothesis of Heikal/Karim axis.

But, the melody performing including songs and music, indicated by our fourth hypothesis, that Egyptian Cinema is based on the "Vaudeville Theater" and its varieties explained by the Egyptian theatre historians and critics. This direct melodic song is employed in the Egyptian Cinema to express the aspect of life. Thus we find our self considering a new hypothesis in addition of the other three:

The Vaudeville's elements form "The specific Artistic Realm" in accordance with the prevalent "audience's pre-agreement between the Egyptian Cinema and the arab audience".

by Karim achieving a marvelous example of artistic interpretation of the vision of life included in this literary novel. This was summed up in words and music, by Mohamed Abdel Wahab's song "Mahlaha Eishet Al Fallah" (How wonderful the life of farmer is) the song that equals all songs of Egyptian Cinema till the time of "El Azima" (The Will) by Kamal Selim. This film drew a cinematic image, made according to details of life, without stopping the continuation of Heikal/Karim current even through Kamal Salim himself, as clearly shown in the works after "El Azima".

On the other hand, a quarter of century separates the production of Moahmed Karim's film "Zeinab" the silent one and the sound one. We can state with evidence that the concept and image of the peasant was the same in "Zeinab" the silent and sound one .. we can even say that they are exactly the same even in the element of music and singing in spite of the silence of the first. There existed the melodical concept of life which is not different from the music and singing in the sound Zeinab. Thus we can say that all the characteristics of the sound Zeinab existed in the silent one. In the cinema some sort of what seems to be development happens, such as what is seen in Ezz El Deen Zul Fukkar's cinema, but in fact this is no more than the different forms and variations of the theme. When we go back to our call to presenting a hypothesis about Egyptian Cinema from different aspect, the importance of the hypothesis concerning the Heikal / karim current is emphasized, as it is integrated with other hypothesis. When the Heikal/karim axis remains a mere axis, it attracts different features in

The Second Hypothesis: (The Religion Treatment Method)

Here, we present our files "second hypothesis" "The Image of Religion in The Egyptian Cinema" (File no. 7 - written by Mahmoud Kassem). It is important in presenting this step, to pose a hypothesis which may seem simple, because it is the invincible easy thing. In formulating its conception, it combines the reasons of success of the Egyptian Cinema methodicalism - in dealing directly with the religious issue with the very use of this Methodicalism. This leads to success in dealing also with non-religious films. This now embodies the strong line of the main trend and experience in the history of Egyptian Cinema.

The Third Hypothesis: (Heikal/Karim axis, and the current of film Zeinab)

The third hypothesis, presented in the previous introduction, included the following "Zeinab" (the film) Heikal/Karim axis, and Mahlaha Eishet Al Fallah (How wonderful the life of farmer is) on the Egyptian screen.

Zeinab's Heikal, which was produced by the late pioneer or dean of directors Moahmed Karim, is the film that has been for a long time considered the first feature film in Egyptian Cinema, and it is still considered so. This trend begins with the writer Mohamed Hussein Heikal, as well as by the embodiment of this work of art by Mohamed Karim. Since the writer Heikel's Zeinab appeared silent on the screen more than two decades passed, on the kind of Egyptian Cinema which was affected by the spirit of this story which was produced as a film

arguments on table .. discussing, affirming .. or refusing them, in which concern the tendencies and aspects of the Egyptian Cinema as well as its nature and characteristics, dealing with the attempts to affect this cinema creation and industry. Let us now come closer to emphasize our point of view, by recognizing the relation of more new hypothesis which concerns also the general trend of Egyptian Cinema, to see the possibility of the integration with any other hypothesis concerning different aspect, without omitting or cancelling them.

The First Hypothesis: (About Action Films)

Our first hypothesis is presented in the introduction of "the Action Films In The Egyptian Cinema" (File no. 4 - by Samir Seif) in which we pointed out that "Action Films" in the Egyptian Cinema is in itself a leap forward. It also proves that the way is paved for the continuation of other studies. This study could actually be considered on introductory step preceding further studies of other aspects of the Egyptian Cinema. Action films are characteristic of their popularity as well as frequency and quantity. In addition of this, I personally consider this category of films to be the model which offers the supreme example of an intensive dramatic framework which encompasses most of the other categories of classic Egyptian films as well.

This framework is constantly based on the creative manipulation of the author and film director through "means of dramatic effect" which include suspense, irony and surprise -all being part- of the art - game.

The Vaudeville Cinema

In The Fourth Hypothesis

by: Prof. Dr. Madkour Thabet

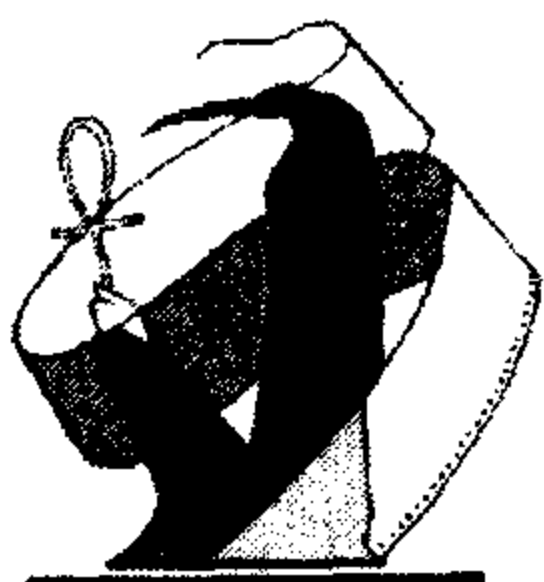
The subject of this study is a new hypothesis in discovering the Egyptian Cinema, remarking its nature and reaffirming with the end of these lines, our most important goal, to carry out our ambitious project: "The Cinema Files". In fact, with this project we confirm our vocation to compensate the acute shortage of studies and reference guides of the Egyptian Cinema history. The first of these series tempts to lay the researching hypothesis in the Egyptian film .. and here are "The Cinema Files" linked to the fourth hypothesis angle (ordered in publication priority). Thus, it is worth pointing out that this study could actually be considered an introductory step preceding further studies of other aspects of the Egyptian Cinema.

Our fourth hypothesis deals with "Comedy and songs". The first is devoted to "Action Films", the second to "The Image of Religion" and the third about what I called "Heikal" / Karim axis" depicted in the stream of film Zeinab.

We, therefore, publish this volume, a file in two parts, written and adapted by Mahmoud Kassem, to adduce our new hypothesis - considering that it is one of the hypothesis group- I used to lay their

Index

The Vaudeville Cinema in the fourth hypothesis	33 pages
by: Prof. Dr. Madkour thabt	
Introduction by : Mahmoud Kaseem	2 pages
Chapter 1 : Musical Film aspects	1
Chapter 2 : Mohamed Abdel Wahab	15
Chapter 3 : Om Kalthoum	31
Chapter 4 : Laila Mourad	45
Chapter 5 : Fared Al Attrash	59
Chapter 6 : Hussein Fawzi	73
Chapter 7 : The coming from lebanon :	
Nour Al Hoda - Nagah Salam	87
Chapter 8 : Ismaail Yassin	101
Chapter 9 : Sabah	113
Chapter 10 : Mohamed Al Kahlawi	127
Chapter 11 : The Cinema Songs in the fourtieth	141
Chapter 12 : Songs dedicated to Kings and Presidents in the Cinema	155
Chapter 13 : Mahmoud Shoukouko and Soraya Helmy	167
Chapter 14 : The Cinema songs just once	181
Chapter 15 : Helmy Rafla	195
Chapter 16 : Mohamed Fawzy	207
Chapter 17 : Shadia	221
Chapter 18 : Abdel Aziz Mahmoud	235
Chapter 19 : Karem Mahmoud	249
Chapter 20 : Hoda Sultan	261
Chapter 21 : Abdel Halim Hafez	275
Chapter 22 : Nagat Al Saghira	289
Chapter 23 : The Arabic generation	
Fayza Ahmed and Warda The Algerian	303
Chapter 24 : Songster Families	317
Chapter 25 : The Religious song	331
Chapter 26 : Soad Hosny	345
Chapter 27 : Cinema songs in the sixtieth	
Moharm Foud - Maher El Attar	359
Chapter 28 : The Middle of the sixtieth	
Sherifa Fadel - Mohamed Roshdy	373
Chapter 29 : Cinema Songs in the seventeenth	
Hanny Shaker - Emad abdel Halim	387
Chapter 30 : Cinema songs in the eighteenth	401
Chapter 31 : The wineteenth generation in the Cinema songs	415
Chapter 32 : Cinema songs Passengers	431



MINISTRY OF CULTURE

EGYPTIAN FILM CENTER

PRESIDENT OF THE

**CENTRE & SUPERVISOR
FOUNDER OF CINEMA FILES**

PROF. DR. MADKOUR THABET

Cover & Lay Out :

Farouk Ibrahim

Executive Secretary :

Mostfa El Mashad

Mohamed El Said

Joussef Hassan

Arabic Hand-Writing :

Abdel Rahim Shehata

English Translation :

Abla Salem

Shahera Khalil

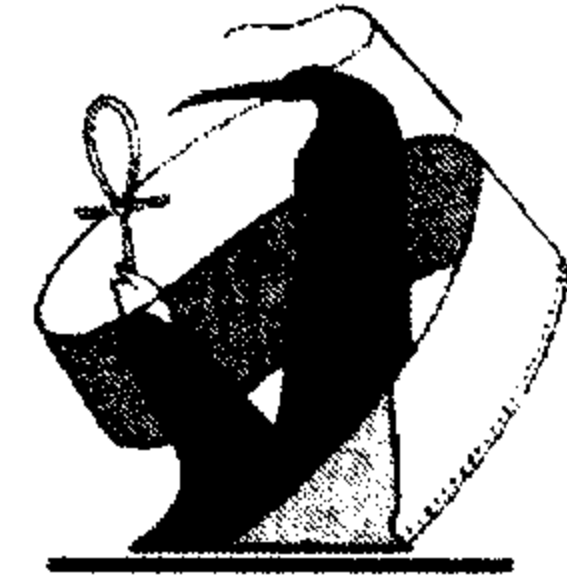
Financial

& Administrative Affairs :

Abdel Maboud El Nefily

Sinema Files

13



MINISTRY OF CULTURE
EGYPTIAN FILM CENTER

Comedy & Singing In The Egyptian Film

Second Part The Musical Scene Stars In The Egyptian Cinema History

By : Mahmoud Kasem
Introduction :
Prof. Dr. Madkour Thabet

Cinema Files

13



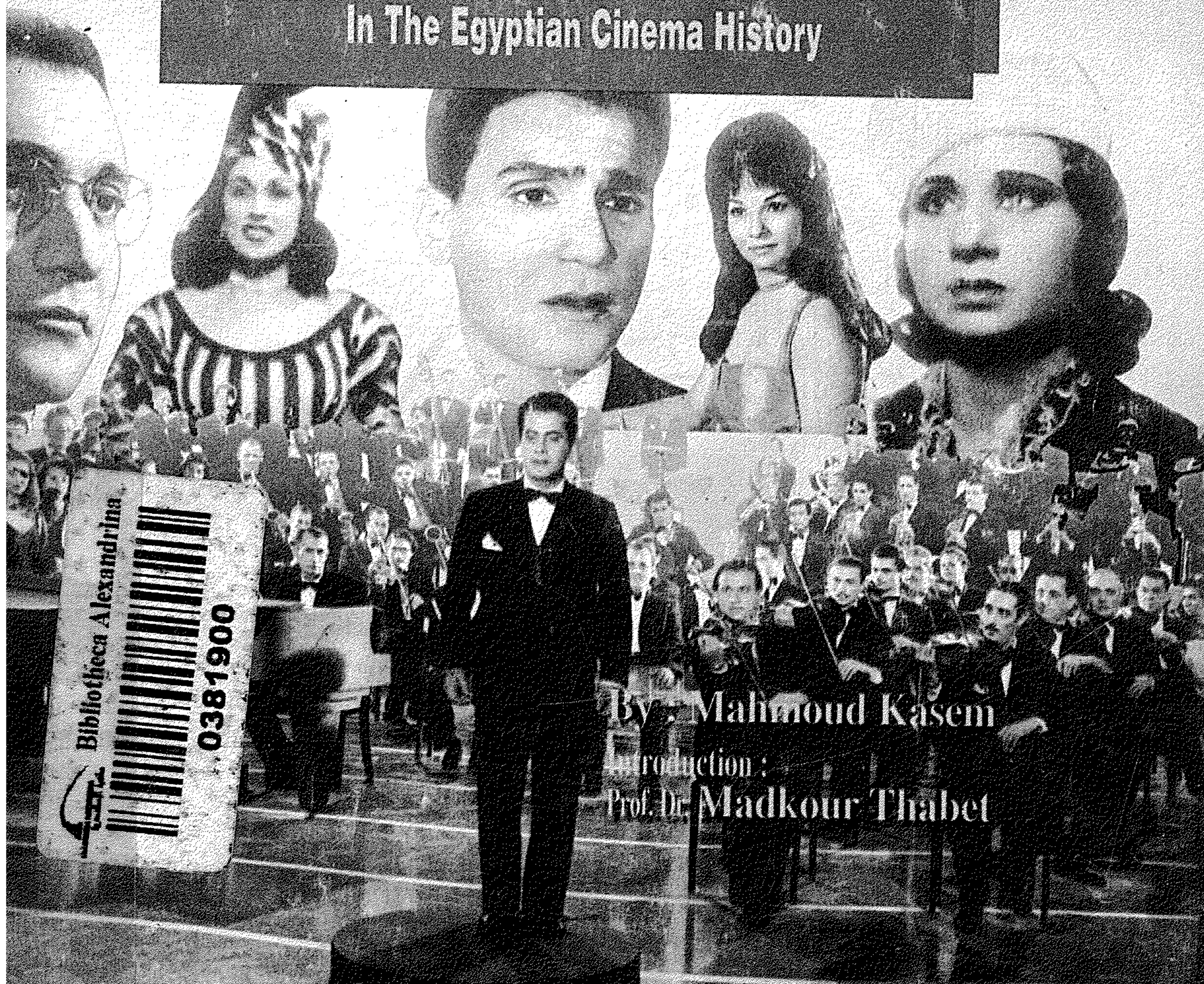
MINISTRY OF CULTURE
EGYPTIAN FILM CENTER

Comedy & Singing In The Egyptian Film

Second Part

The Musical Scene Stars

In The Egyptian Cinema History



By : Mahmoud Kasem

Introduction :

Prof. Dr. Madkour Thabet